DE GRUYTER

Francesca Romana Nocchi

TECNICHE TEATRALI E FORMAZIONE DELL'ORATORE IN QUINTILIANO

BEITRÄGE ZUR ALTERTUMSKUNDE

Francesca Romana Nocchi

Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von Michael Erler, Dorothee Gall,
Ludwig Koenen und Clemens Zintzen

Band 316

Francesca Romana Nocchi

Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-032446-4
e-ISBN 978-3-11-032478-5
ISSN 1616-0452

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

A Enrico e Giorgio

Prefazione

Gli ultimi tempi hanno visto una straordinaria fioritura di studi relativi ai rapporti fra *actio rhetorica* e arte teatrale. Mi riferisco, in particolare, ai convegni palermitani organizzati sotto la direzione di Gianna Petrone, alle ricerche di Alfredo Casamento, Alberto Cavarzere, Emanuele Narducci, Gregory S. Aldrete, Françoise Desbordes, Elaine Fantham, Florence Dupont, Fritz Graf e di molti altri studiosi che sono citati in queste pagine. È in questo filone che si inserisce il presente saggio, frutto di una lunga gestazione iniziata nel 2006, arricchitosi negli anni dei preziosi suggerimenti di molte persone che hanno contribuito alla sua realizzazione. Lo spunto è stato offerto dalla lettura dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, nello specifico del capitolo dedicato al *comoedus* (1, 11, 1–14), singolare maestro di *pronuntiatio*. Alimentate da un'incessante *curiositas* le mie ricerche si sono spinte a ritroso, nel tentativo di ricostruire la tradizione di tale docenza, attraverso il vaglio delle fonti letterarie, epigrafiche e papirologiche, e di precisare quale sia stato il reale influsso delle tecniche recitative sulla formazione dell'oratore. È bene chiarire, però, che la trattazione del tema non si avvale di una prospettiva rigorosamente retorica, né tanto meno si addentra nei meandri delle tecniche teatrali: procede, piuttosto, attraverso l'analisi critica delle fonti, un'indagine linguistica e storico-letteraria, volta a fare luce su un argomento riguardo al quale i Latini, per pudore o piuttosto per una pregiudizievole chiusura nei confronti dell'arte scenica, tacciono.

Il lungo travaglio che ha preceduto la pubblicazione di questo volume ha condotto alla realizzazione di alcuni risultati parziali e ha propiziato proficue occasioni di confronto scientifico. Il terzo ed il sesto capitolo, infatti, sono il frutto della rielaborazione di due miei contributi pubblicati di recente: *Imago est animi voltus. La maschera fra teatro e oratoria*, «RARE» 1 (2013) 165–199; *Lettura di Menandro alla scuola del grammaticus*, «S&T» 10 (2012) 107–138. Ho avuto modo, inoltre, di discutere alcuni temi qui raccolti in diversi convegni, in particolare quello su *Silenzio e parola*, tenutosi presso l'Istituto Patristico Augustinianum nel 2010, la cui comunicazione ha ricevuto anch'essa veste editoriale (*Sermo tacitus ed eloquentia corporis, ovvero l'efficacia retorica del silenzio*, in *Atti del convegno 'Silenzio e parola'. Roma, 6-8 maggio 2010* [Roma 2012] 55–70) e i seminari organizzati da Emanuela Prinzivalli per il Dipartimento di Studi Storico-Religiosi della 'Sapienza', Università di Roma, in cui ho presentato la mia tesi sull'uso della maschera in epoca imperiale, ricavandone importanti suggestioni.

Desidero qui ringraziare tutte quelle persone il cui contributo è stato determinante per la genesi, l'elaborazione e la pubblicazione del mio lavoro, in primo luogo Alfredo M. Morelli e Antonio Stramaglia, senza i quali questo volume non avrebbe visto la luce e che mi hanno sostenuto e incoraggiato, arricchendo la mia

ricerca con preziosi consigli bibliografici e fruttuosi spunti di ricerca. A loro va la mia gratitudine, soprattutto per quella *humanitas* che sola dovrebbe improntare i nostri studi. Con uguale intensità sono riconoscente a Leopoldo Gamberale, mio maestro, al cui rigore scientifico cerco di ispirarmi, per aver guidato la mia ricerca con la sua presenza vigile e continua disponibilità. La mia riconoscenza va anche ad Anna Maria Belardinelli, grazie alla quale mi sono addentrata negli aspetti più tecnici dell'arte scenica; sono, inoltre, debitrice a Gian Luca Gregori per avermi fornito alcune indispensabili indicazioni epigrafiche. Vorrei anche ricordare i fruttuosi scambi di opinioni con Lucio Del Corso, Alessandro Fusi e Giuseppe La Bua. A Claudio Giammona sono massimamente debitrice per aver curato la veste tipografica e riletto attentamente la versione definitiva del volume. Infine, devo molto alla collaborazione degli amici della Biblioteca di Scienze dell'Antichità della 'Sapienza', Università di Roma, Alberto Rizzo e Walter Mazzotta, per aver facilitato le mie ricerche bibliografiche. Di ogni omissione e errore, come ovvio, mi assumo integralmente la responsabilità.

F. R. N.
Roma, aprile 2013

Indice

Introduzione —— 1

1 Intersezioni fra teatro e oratoria prima di Quintiliano —— 7
1.1 Oratoria e recitazione: due arti affini —— **7**
1.2 A scuola di recitazione —— **14**
1.3 Teatro e retorica a Roma: un rapporto controverso —— **18**

2 Didattica della voce —— 27
2.1 *Pronuntiatio* —— **27**
2.2 Età prescolare —— **28**
2.3 Il *paedagogium* e il *ludus primi magistri* —— **31**
2.4 Il *grammaticus* —— **34**
2.5 Il *comoedus* —— **42**
2.5.1 Perché proprio il *comoedus*? —— **42**
2.5.2 Il programma di insegnamento del *comoedus*: lezioni di dizione —— **54**
2.5.3 Una corretta respirazione —— **62**
2.5.4 L'*aequalitas* —— **66**
2.5.5 La lettura di passi scelti —— **71**
2.6 Lettura e recitazione presso il retore —— **76**
2.7 *Modulatio scaenica* e *cantus obscurior* —— **86**

3 *Imago est animi voltus*: la maschera fra teatro e oratoria —— 95
3.1 Il *comoedus* maestro di espressività —— **95**
3.2 Un insegnamento non istituzionalizzato —— **100**

4 *Sermo corporis* —— 117
4.1 Gli antecedenti letterari —— **117**
4.2 I presupposti della scelta quintilianea —— **119**
4.3 Rapporti fra teatro e oratoria: *actio* e *imitatio* —— **124**
4.4 L'apprendimento presso il *comoedus* —— **135**
4.5 Il *palaestricus* —— **137**
4.6 L'*actio* —— **142**

5 Prosopopea e etopea —— 149
5.1 Tecniche di visualizzazione —— **149**
5.2 La prosopopea e l'etopea presso il *grammaticus* —— **151**
5.3 La figura dell'etopea —— **164**
5.4 Prosopopea come esercitazione presso il retore —— **164**
5.5 La figura della prosopopea —— **180**

6 Lettura di Menandro alla scuola del *grammaticus* — 182
6.1 Lettura e interpretazione dei testi comici — **183**
6.2 Menandro e l'arte declamatoria: fonti letterarie — **186**
6.3 Menandro e l'arte declamatoria: fonti papirologiche — **190**

Bibliografia — 201

Indici — 219
Indice dei *loci* notevoli — **219**
Indice dei nomi e delle cose notevoli — **225**
Indice degli autori moderni — **229**

Introduzione

In pueris elucet spes plurimorum: quae cum emoritur aetate,
manifestum est non naturam defecisse, sed curam.

(Quint. *inst*. 1, 1, 2)

Il volume si incentra sull'esame delle testimonianze relative all'arte scenica contenute nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, per individuare la reale incidenza delle tecniche teatrali sulla formazione dell'oratore.

A questo scopo si è ritenuto necessario far luce sui criteri di certe scelte istituzionali di Quintiliano in base al contesto specifico e alle idee di fondo che animano la sua opera. Per questo i riferimenti all'arte scenica sono stati ripartiti in rapporto alle diverse fasi di apprendimento, così da valutarne l'utilità specifica, nella convinzione che Quintiliano avesse in mente un progetto didattico ben preciso per un loro proficuo impiego. Inoltre, al fine di valorizzare l'apporto innovativo offerto dal retore, l'indagine si è estesa alle fonti greche e latine che, dal V sec. a. C. fino al II sec. d. C., presentano dei riferimenti alle relazioni intercorrenti fra teatro e oratoria.

Le conclusioni raggiunte evidenziano che l'interdipendenza tra queste due *artes*, anche in ambito educativo, si è concretizzata in rapporti più o meno formali a seconda delle epoche e dei contesti sociali sin dall'età arcaica e che l'apporto originale dell'*Institutio* consiste soprattutto nell'aver sancito contenuti e metodi di questa ripresa. Tale influsso non si limitava a condizionare l'ambito propriamente performativo dell'oratoria, ma si allargava anche ad altri settori, inserendosi nelle diverse fasi di apprendimento dell'allievo ed arrivando addirittura a condizionare le tecniche di composizione di un'orazione.

Sin dall'epoca aristotelica si trova il riconoscimento della dipendenza dell'oratoria dal teatro, in particolare per quanto concerne l'*actio*, ma a tale riconoscimento si accompagna sempre uno scetticismo di fondo nei confronti del valore attribuito alla componente psicagogica insita nelle tecniche sceniche e sulla possibilità di un loro riutilizzo in ambito retorico. Del resto, una serie di aneddoti relativi alla formazione di Demostene rivela le reciproche e salde interazioni tra retorica e teatro, facendo presupporre un rapporto di tipo pedagogico, senza che si giunga ad una teorizzazione di queste competenze. Nel mondo latino, invece, prima Cicerone, poi ancor più Quintiliano, prescrivono una serie di norme che devono regolare gli aspetti scenici della *performance* oratoria ma, a differenza di quanto avveniva in Grecia, a Roma esiste il divieto assoluto per il *civis* di esibirsi sulla *scaena* e l'incompatibilità

fra la *dignitas oratoria* e l'*histrionum levis ars*, tacciata di infamia. Nonostante questa opposizione culturale, i retori si rendono conto dell'utilità che possono ricavare da una ripresa di tale tecnica, per cui la relazione fra teatro e retorica sarà piuttosto controversa.

La preclusione nei confronti delle tecniche sceniche subisce un notevole ridimensionamento ad opera di Quintiliano, anche rispetto alla prospettiva del suo modello, Cicerone. Dalle loro opere, infatti, risulta evidente l'identità dei presupposti da cui entrambi partono nel considerare i rapporti fra teatro e oratoria: si tratta di salvaguardare la dignità della professione oratoria prendendo le distanze dagli eccessi scenici e di assicurare la credibilità dell'oratore, *veritatis actor*. Mentre nel caso dell'attore, infatti, il pubblico è consapevole di trovarsi di fronte ad una finzione, l'oratore deve apparire intimamente convinto di quanto dice, per non perdere di credibilità. Il piano principale in cui le due arti si intersecano è quello dell'*actio*: l'oratore interpreta il proprio discorso armonizzando le inflessioni della voce, i gesti e l'espressione del volto, ma così si avvicina pericolosamente alla pratica scenica. La commedia e la tragedia, del resto, come il discorso oratorio, sono espressioni di una "scrittura orale",[1] destinata cioè ad essere recitata.

Queste competenze, però, all'epoca di Quintiliano, possono trovare applicazione pratica prevalentemente in ambito giudiziario e declamatorio: gli oratori, per di più, devono parlare ad un pubblico che non sempre è in grado di comprendere i tecnicismi giuridici, ma che si lascia influenzare piuttosto dalle argomentazioni che sollecitano la sfera emotiva, tipiche di un'oratoria spettacolare. Questo spinge Quintiliano a stilare un prontuario di ciò che possa essere proficuamente ripreso dall'arte teatrale e quello che, invece, occorre evitare. Il retore, dunque, non si limita, come i suoi predecessori, a fornire consigli, ma stabilisce un vero e proprio *iter* di apprendimento di queste tecniche, configurato in maniera più sistematica nella prima fase della formazione dell'oratore, con l'istituzione della docenza del *comoedus*, e con caratteri meno definiti nella seconda, laddove, comunque, egli chiarisce in maniera meticolosa quali tecniche relative all'*actio* possano essere proficuamente utilizzate dagli allievi ormai maturi. Inoltre, i dati in nostro possesso sembrerebbero dimostrare la volontà di Quintiliano di riqualificare la professione dell'attore che, nelle sue forme più alte, poteva assurgere al rango di arte e ciò avviene attraverso un'attenta e scrupolosa distinzione fra quelle forme teatrali che potevano costituire un modello di *decorum* e quelle tipologie di recitazione eccessivamente mimetiche che si allontanavano dalla naturalezza e producevano nello spettatore un effetto di straniamento. Il primo e più importante settore d'indagine

1 Dupont (2000) 39.

riguarda la docenza del *comoedus*, maestro di dizione e di gestualità. I campi di specializzazione e i metodi configurati da Quintiliano ricordano nei dettagli l'*iter* formativo seguito da Demostene per raggiungere l'eccellenza nell'*actio* sotto il magistero di diversi attori. La scelta del *comoedus* avviene in base a criteri di selezione ben precisi: dalle fonti letterarie ed epigrafiche emerge un suo legame abbastanza stretto con la dimensione privata. Il *comoedus* opera all'interno delle grandi famiglie nobili e gode di un certo prestigio sia come lettore, sia come interprete di *pièces* teatrali in occasione degli incontri simposiali. Per questo non stupisce che fra i compiti a lui affidati potesse esservi anche quello di istruire nella propria arte i giovani figli delle famiglie facoltose. Inoltre, il genere comico sembra aver sostituito in epoca imperiale la tragedia quale modello didattico, per via della sua maggiore aderenza al vero. La commedia diviene referente principale anche di *ethe* e *pathe*, in quanto le situazioni configurate nelle *pièces* comiche hanno notevoli punti di contatto con le *actiones*, per la loro maggiore verosimiglianza.

Il teatro costituisce per Quintiliano, dunque, un esempio di quella tecnica immedesimativa che permette di attivare un processo di *sympatheia* fra l'oratore ed il pubblico e che, mostrando la congruenza fra il contenuto del discorso e il linguaggio metaverbale del corpo, rende chi parla credibile agli occhi e alle orecchie dei suoi interlocutori.

Notevoli sono, infatti, gli apporti del teatro all'oratoria in relazione agli espedienti atti a sviluppare le competenze interpretative: in particolare l'immedesimazione nei fatti e la capacità di *induere personam*. Tale competenza, ad esempio, era operante in ambito oratorio con la prosopopea, per mezzo della quale l'oratore introduceva a parlare gli avversari o gli stessi imputati, ovvero presentava ulteriori punti di vista attraverso la partecipazione di personaggi inventati: in questo modo l'azione giudiziaria si trasformava in un'*actio scaenica* a causa della partecipazione corale di molteplici protagonisti. L'approccio con la prosopopea non avviene in un'unica soluzione, ma in maniera graduale e in diverse fasi, nelle quali l'apporto esemplare del teatro è sempre presente. L'ultimo stadio, però, presenta un certo grado di originalità, in quanto Quintiliano, a differenza dei trattatisti successivi, colloca la prosopopea in una fase piuttosto avanzata del *curriculum*, all'interno delle *suasoriae*: l'esercizio diviene così particolarmente complesso, in quanto all'allievo, oltre allo sforzo di immedesimazione si chiede di trovare efficaci argomentazioni persuasive.[2] La credibilità dell'oratore dipende anche dalla sua capacità di apparire sinceramente coinvolto nei fatti, e di muovere i sentimenti degli ascoltatori attraverso un sapiente impiego delle tecniche psicagogiche. La novità di Quintiliano consiste nell'aver esteso il concetto di *evidentia* anche alle

2 Pirovano (2013).

passioni, per cui l'oratore, riproducendo l'intensità emotiva che più si addice alle circostanze, la rende 'visibile' agli spettatori, attivando un processo circolare di empatia. La capacità di regolare ed accendere le proprie emozioni è frutto di un percorso di apprendimento e di una strategia didattica per la quale il teatro è il referente principale: l'attore, infatti, facendo dell'equilibrio fra immedesimazione e controllo la propria arma vincente, giunge ad una manipolazione intenzionale[3] delle proprie emozioni. In questo senso anche l'assimilazione dei *loci* tratti dalla commedia, che avveniva già presso il *comoedus*, era volta a far sì che l'oratore nel dibattimento processuale potesse automaticamente simulare un determinato tono a seconda delle circostanze che gli si presentavano, avendone ormai assimilato il modello letterario corrispondente.

Anche la lettura a voce alta, tipica delle scuole latine, condivide con il teatro la componente interpretativa. In effetti lo scopo per il quale Quintiliano propone di leggere le opere teatrali presso il *grammaticus* e all'epoca del maestro di retorica non è molto differente: le letture comiche e tragiche sono proposte agli studenti di primo livello non solo in vista dell'apprendimento tecnico-grammaticale e della loro incidenza nella formazione morale, ma anche per l'opportunità da esse offerta di anticipare alcuni aspetti relativi all'*elocutio* e alla *dispositio*; tali elementi venivano, successivamente, ripresi e approfonditi sotto la docenza del retore o autonomamente da lettori ormai maturi. Testimonianze letterarie e papirologiche sembrerebbero attestare, già presso la scuola del *grammaticus*, un impiego dei testi comici funzionale allo sviluppo delle abilità interpretative. Questo utilizzo trova conferma soprattutto per scrittori come Euripide e Menandro, indiscussi modelli di *ethe* e *pathe*, e spiegherebbe anche l'apparente aporia fra il giudizio entusiastico espresso da Quintiliano nei loro confronti e l'esigua presenza di citazioni nell'*Institutio*: l'utilità di questi poeti si manifestava non tanto nel settore tecnico-grammaticale, quanto nella capacità di infondere nel lettore il senso del *decorum* attraverso la caratterizzazione coerente dei personaggi e dei loro *adfectus*. In particolare, l'autore esprime una preferenza spiccata per Menandro, di cui elogia le capacità etopeiche, che lo rendono specificamente adatto alla pratica oratoria.

Quintiliano ricorre all'arte scenica anche come termine di confronto nell'impartire i propri precetti sull'uso strumentale dell'espressività del volto: a questo proposito nell'*Institutio* sono presenti alcuni indizi utili a chiarire le modalità di esecuzione degli spettacoli e i reali espedienti tecnici utilizzati. In particolare,

3 Una spiegazione plausibile di come si possa realizzare questa compresenza della volontarietà delle emozioni e della loro spontaneità sia in retorica che nella tecnica scenica viene fornita da Quintiliano nella sezione dedicata alle *phantasiai* (*inst.* 6, 2, 26–35) per la quale vd. Michel (1960) 357–359; Cassin (1997) 21–22; Cavarzere (2004) 21–28.

per quanto riguarda l'impiego della maschera, sembrerebbe possibile negare un suo uso generalizzato in epoca imperiale: in primo luogo, infatti, non si può prescindere dall'informazione di Quintiliano relativa al *comoedus* quale maestro di mimica facciale. Inoltre, la corretta contestualizzazione di alcuni brani contenuti nell'*Institutio* e l'analisi del valore semantico in essi assunto dal termine *persona*, farebbero supporre un utilizzo della maschera limitato a certe tipologie di spettacolo e a occasioni specifiche.

Nel trattare della gestualità Quintiliano, pur sottolineando, come il maestro Cicerone, il contrasto fra gesti naturali e spontanei, tipici dell'oratore, e quelli imitativi, propri della pantomima, tende a riqualificare la professione dell'attore, tanto da considerare didatticamente utili alcuni aspetti che la caratterizzano. Bandisce, però, dalla prassi oratoria i movimenti eccessivi, scomposti e la loro precipitosa successione, ma anche tutti quei gesti imitativi che riproducono in maniera artefatta l'oggetto del discorso, palesandone la finzione: essi, infatti, danno l'impressione che l'oratore non abbia il controllo sulla propria persona o che stia fingendo per persuadere l'uditorio. Il retore, dunque, preciserebbe che attore ed oratore condividono il medesimo codice comunicativo, di cui parlano due dialetti differenti: un'ulteriore conferma di queste ipotesi proviene dall'esame del termine *scaenicus* e dalle accezioni con cui ricorre nell'opera quintilianea. Inoltre, le precise descrizioni dell'autore sui gesti ammessi e le prescrizioni relative a quelli da evitare fanno pensare all'esistenza di rappresentazioni, in particolare comiche, concretamente fruibili e didatticamente utili allo spettatore romano. Quintiliano, quindi, condivide con i suoi lettori un patrimonio e un linguaggio comune, che solo l'esistenza di una prassi teatrale realmente fruibile potrebbe giustificare.[4] Infatti, i continui riferimenti a specifiche strategie mimiche messe in atto principalmente da personaggi delle commedie, cui l'autore allude con una certa disinvoltura per istruire i suoi allievi, farebbero ipotizzare una consuetudine didattica degli aspiranti oratori romani con gli artisti della scena anche in fasi successive alla docenza del *comoedus*. A questo proposito, però, l'indagine è sempre più complessa perché le fonti letterarie, ad eccezione di Quintiliano e degli aneddoti relativi alla vita di Demostene, tacciono riguardo alla possibilità di una relazione di tipo formativo, istituendo limiti socialmente definiti fra attore e oratore. La contestualizzazione e l'esegesi di quei brani dell'*Institutio* che più sembrano avallare l'idea di una interdipendenza fra le due *artes*, combinate con le chiare allusioni quintilianee a rappresentazioni teatrali pubbliche e private, sembrano confermare tale ipotesi. Lo scambio di tecniche fra oratori e attori si fonda anche sull'analogia delle discipline necessarie alla loro formazione: Quintiliano chiarisce che l'oratore

4 Petrone (2004) 45-46 esprime la medesima considerazione a proposito di Cic. *de orat*. 3, 217-219.

frequenta la palestra con non minore assiduità dell'attore, per migliorare il controllo del corpo e la capacità respiratoria con l'esercizio fisico; allo stesso modo l'educazione musicale incide sulla capacità di regolare l'armonia dell'emissione vocale ed il ritmo del discorso. Delle singole discipline, in particolare dell'arte scenica, il retore seleziona solo quelle tecniche che possono realmente essere utili alla formazione dell'oratore e le inserisce nel suo *curriculum*: l'individuazione delle strategie didattiche messe in atto da Quintiliano per l'acquisizione delle competenze performative dimostra che il teatro in epoca imperiale costituiva un valido sussidio per la formazione dell'oratore.

Avvertenza

I testi di Quintiliano seguono l'edizione a cura di M. Winterbottom, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*, I–II, Oxford 1970. Laddove si è proceduto ad un confronto con altre edizioni, sono state sempre fornite le indicazioni bibliografiche necessarie per motivi di testo e commento. Per gli altri autori classici le edizioni di riferimento sono state indicate solo nei casi in cui lo si valutasse opportuno. Si è scelto, infine, di utilizzare per le traduzioni le pubblicazioni italiane di riferimento, segnalate nella Bibliografia; qualora non vengano indicati gli autori, si intende che le traduzioni sono mie.

1 Intersezioni fra teatro e oratoria prima di Quintiliano

1.1 Oratoria e recitazione: due arti affini

Il linguaggio metaverbale è la risorsa principale di cui si serve l'oratore per attivare un rapporto di *sympatheia* con il pubblico: la congruenza fra il contenuto del discorso e l'espressività del corpo rende chi parla credibile agli occhi dei suoi interlocutori sfruttando il canale universale dell'apprendimento emozionale. Il pericolo, però, è che l'*actio rhetorica* converga pericolosamente verso l'*actio scaenica* e di questo erano ben consapevoli gli antichi i quali, pur rendendosi conto dell'utilità che all'oratore proveniva dalla recitazione, tendevano ad un continuo processo di autoregolazione e distinzione per non scadere negli eccessi tradizionalmente attribuiti al teatro. Esso, d'altra parte, costituiva un valido sussidio da cui si potevano ricavare modelli pratici relativi all'uso della voce, dell'espressività del volto, del movimento del corpo. La difficoltà principale per l'oratore consisteva nel trovare il giusto equilibrio fra *utilitas* e *decorum*: il complesso rapporto fra oratoria e teatro si snoda proprio intorno a questo binomio, nonché sulla differenza fra *actio* ed *imitatio*. Infatti dalla *performance* teatrale si potevano desumere quegli elementi che incontravano i gusti del pubblico, e però sempre dalla recitazione provenivano i pericoli che potevano minare la *gravitas* e *severitas* oratoria.

È Aristotele il primo a riconoscere lo stretto legame esistente tra retorica e ὑπόκρισις scenica,[1] e a tentare di ridurre a sistema l'arte del porgere il discorso per poterne fare materia d'insegnamento; il suo interesse, però, si concentra sinteticamente solo sulla trattazione della voce. Nel terzo libro della *Retorica*, in particolare, il filosofo esprime le proprie idee sulla genesi della tecnica recitativa e sull'utilità che dal suo impiego può trarre l'oratore, affrontando alcuni temi che rimarranno costanti nella riflessione sull'argomento. A lui si deve l'ammissione della priorità assoluta delle arti poetiche e drammatiche nell'ὑπόκρισις:[2] nel lamentare il ritardo con cui essa è entrata a far parte della

1 Egli fu anche il primo ad applicare il termine ὑπόκρισις all'*actio* oratoria; cf. *rhet*. 1403b 22; 1404a 18, ma soprattutto 1413b 18–22, laddove l'autore afferma che i dibattiti cui partecipa l'oratore sono una forma di recitazione. Anche Demostene (*coron*. 15), però, utilizza il verbo ὑποκρίνεσθαι riferendosi alla declamazione. Per ulteriori rimandi testuali cf. Krumbacher (1920) 23.

2 Arist. *rhet*. 1404a 20–21: Ἤρξαντο μὲν οὖν κινῆσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταί ("Ebbene, i poeti cominciarono a muovere il primo passo, com'è naturale" trad. Zanatta).

trattazione retorica,[3] Aristotele spiega che prima di allora non ci si era interrogati sulla necessità di insegnare l'arte del porgere, perché erano gli stessi poeti a scrivere ed interpretare le proprie tragedie;[4] occorreva, dunque, una loro specializzazione perché l'esigenza fosse sentita, e ci si aspettava che la teorizzazione di questa materia fosse realizzata proprio dagli esperti di recitazione. In effetti, il primo ad occuparsi di ὑπόκρισις fu Glaucone di Teo,[5] interprete omerico, la cui menzione in questo contesto e l'assimilazione ai poeti drammatici è dovuta alla stretta connessione fra la componente esegetico-grammaticale e quella

3 Arist. *rhet*. 1403b 18–26: Τὸ μὲν οὖν πρῶτον ἐζητήθη κατὰ φύσιν ὅπερ πέφυκε πρῶτον, αὐτὰ τὰ πράγματα ἐκ τίνων ἔχει τὸ πιθανόν, δεύτερον δὲ τὸ ταῦτα τῇ λέξει διαθέσθαι, τρίτον δὲ τούτων ὃ δύναμιν μὲν ἔχει μεγίστην, οὔπω δ' ἐπικεχείρηται, τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν. Καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψῳδίαν ὀψὲ παρῆλθεν· ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον. Δῆλον οὖν ὅτι καὶ περὶ τὴν ῥητορικήν ἐστι τὸ τοιοῦτον ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικήν, ὅπερ ἔτεροί τινες ἐπραγματεύθησαν καὶ Γλαύκων ὁ Τήιος ("Come primo argomento si è esaminato, secondo natura, ciò che per natura è primo, ossia da quali fattori le cose stesse che si trattano hanno il carattere di persuasione; come secondo viene il disporle con l'elocuzione; terzo di questi argomenti è ciò che possiede una potenza grandissima, ma non vi si è ancora messo mano, ossia ciò che concerne l'azione oratoria. Infatti, giunse tardi anche alla tragedia e alla rapsodia, giacché dapprima furono gli stessi poeti a recitare le loro tragedie. È dunque evidente che tale elemento riguarda anche la retorica come pure la poetica, elemento che fece oggetto di trattazione, tra alcuni altri, anche Glaucone di Teo" trad. Zanatta).

4 Più tardi Teofrasto (Cic. *de orat*. 3, 221 = 713 FHS&G; Diog. Laert. 5, 48; Athan. *RhG* XIV, p. 177, 3–8 Rabe = fr. 712 FHS&G) dedicherà all'argomento un intero trattato, ma sembra che l'autore affrontasse il tema in maniera estensiva, includendo nella trattazione dell'*actio* la gestualità degli attori, dei rapsodi, dei musici, quindi non esclusivamente degli oratori: cf. Fortenbaugh (1985) 283. È probabilmente per questo motivo che più tardi anche l'autore della *Rhetorica ad Herennium* (3, 11, 19) denuncia il disinteresse per questa materia, ma ne attribuisce la causa alla difficoltà dell'argomento, più idoneo ad una dimostrazione pratica che ad una trattazione teorica: *Quare, et quia nemo de ea re diligenter scripsit – nam omnes vix posse putarunt de voce et vultu et gestu dilucide scribi, cum eae res ad sensus nostros pertinerent – et quia magnopere ea pars a nobis ad dicendum conparanda est, non neglegenter videtur tota res consideranda* ("Perciò, dal momento che nessuno ha scritto in maniera esauriente su questo tema – infatti tutti hanno pensato che difficilmente si potesse parlare con evidenza della voce, del volto, del gesto, poiché queste cose riguardano i nostri sensi – e dal momento che dobbiamo procurarci soprattutto quella parte per pronunciare discorsi, sembra che si debba considerare attentamente tutta la questione"). In effetti l'affermazione dell'autore appare strana, se si considera che Quintiliano (11, 3, 143) dice che Nigidio Figulo, vissuto prima dell'autore della *Rhetorica ad Herennium*, aveva scritto un trattato *De gestu*: è probabile che nella *Rhetorica* si voglia semplicemente dire che una trattazione completa sull'argomento non era stata ancora realizzata, ma fino ad allora erano state scritte solo opere che si occupavano in maniera settoriale dell'arte del porgere. Per l'argomento cf. cap. 4, pp. 117–119.

5 Cf. Aristot. *rhet*. 1403b 26; di lui parla anche Platone (*Ion* 530d), menzionandolo insieme ad altri rapsodi ed interpreti del testo omerico.

scenico-performativa.[6] Fra i primi retori interessati all'argomento Aristotele ricorda, invece, Trasimaco, autore degli Ἔλεοι.

Un secondo aspetto piuttosto rilevante è la posizione scettica di Aristotele nella trattazione dell'argomento. Il filosofo confessa di dedicarsi all'*actio* più per necessità che per convinzione:[7] il suo scarso trasporto per quest'arte nasce dalla volontà di attribuire un maggior peso alle prove argomentative nella persuasione degli ascoltatori. Tuttavia, la corruzione dilagante del pubblico, incline a dar maggior credito alle sollecitazioni emotive piuttosto che a quelle razionali, richiede che l'oratore faccia ricorso anche all'ὑπόκρισις. Sarebbe idealmente giusto, e moralmente corretto, dibattere solo sulla base dei fatti, e non mirare a suscitare piacere o dolore, ma la retorica che Aristotele tratteggia è destinata ad un uso concreto, che non può prescindere dai gusti popolari. Un simile atteggiamento pregiudizievole, comunque, non doveva essere isolato, se il filosofo stesso ipotizza che il ritardo con cui ci si è rivolti a questa tecnica fosse dovuto anche allo scarso valore che le veniva attribuito.[8]

L'ammissione di una dipendenza dell'*actio* retorica da quella scenica in Aristotele si manifesta in maniera più immediata nel frequente impiego di paradigmi

---

6 L'esecuzione del testo omerico, come non manca di rilevare Platone (*Ion* 530a), richiedeva uno sforzo ermeneutico, determinando la convergenza di attività speculativa e performativa.

7 Aristot. *rhet.* 1404a 1–8: Ἀλλ' ὅλης οὔσης πρὸς δόξαν τῆς πραγματείας τῆς περὶ τὴν ῥητορικήν, οὐκ ὀρθῶς ἔχοντος, ἀλλ' ὡς ἀναγκαίου τὴν ἐπιμέλειαν ποιητέον, ἐπεὶ τό γε δίκαιόν ἐστι μηδὲν πλέον ζετεῖν περὶ τὸν λόγον ἢ ὡς μήτε λυπεῖν μήτ' εὐφραίνειν· δίκαιον γὰρ αὐτοῖς ἀγωνίζεσθαι τοῖς πράγμασιν, ὥστε τἆλλα ἔξω τοῦ ἀποδεῖξαι περίεργά ἐστιν· ἀλλ' ὅμως μέγα δύναται, καθάπερ εἴρηται, διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν ("Ma poiché l'intera trattazione sulla retorica ha rapporto con l'opinione, bisogna prendersene cura non come se fosse corretto, ma come una cosa necessaria, dal momento che, per quanto riguarda il discorso, il giusto non è in realtà nulla di più che ricercare un modo tale che né si arrechi dolore, né si diverta. Infatti, è giusto rivaleggiare mediante i fatti stessi, per cui gli altri aspetti estranei al dimostrare sono superflui. Ma tuttavia hanno una grande importanza, come si è detto, per via della corruzione dell'ascoltatore" trad. Zanatta). Egli sostiene anche che un'orazione che si basi principalmente sull'ὑπόκρισις coinvolge soprattutto le persone prive di cultura (1404a 26–28): Καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδεύτων τοὺς τοιούτους οἴονται διαλέγεσθαι κάλλιστα ("E anche ora la maggior parte delle persone prive di cultura ritiene che coloro che fanno uso di tale elocuzione discutano nel modo migliore" trad. Zanatta). Il gusto per la spettacolarità nasce, per Aristotele, dal piacere suscitato dall'imitazione che è, per il filosofo, la principale fonte di apprendimento per la gente comune (*poet.* 1448b 4–9). Anche la recitazione, dunque, sia essa teatrale o oratoria, è per il destinatario strumento di conoscenza, ma si pone al gradino più basso dell'apprendimento, rivolgendosi soprattutto alla facoltà sensitiva della vista e dell'udito (*anim.* 428b 30–429a 9). L'ὑπόκρισις è adatta a persone di rango meno elevato, che ricavano dalla gestualità e dall'uso sapiente della voce l'illusione della conoscenza e il piacere. Cf. Lienhard-Lukinovich (1979) 85.

8 Arist. *rhet.* 1403b 35–1404a 1.

teatrali: in particolare, il filosofo dimostra la necessità di quest'arte attraverso l'esempio degli attori che, nei teatri, ottengono maggior successo dei poeti proprio perché le potenzialità del testo trovano pieno compimento solo attraverso un'accurata esecuzione orale ed un'accorta materializzazione sonora; allo stesso modo, egli afferma, solo gli oratori che usano con arte la propria voce conseguono la vittoria nei dibattiti.[9] Aristotele sembrerebbe pensare che l'ὑπόκρισις scenica sia una dote naturale, mentre per l'oratore richieda anche l'acquisizione di una tecnica[10] e che per questo egli abbia bisogno di un indottrinamento. L'ὑπόκρισις diviene arte proprio in virtù di una tecnica disciplinata ed insegnata, mentre viene bandita quella forma che si basa sulla libera improvvisazione. Dunque, Aristotele distinguerebbe l'arte del porgere tipica dell'attore, più spontanea, da quella dell'oratore, al quale si richiede un livello superiore di consapevolezza. In effetti nel filosofo essa non è dotata ancora di uno statuto autonomo, ma viene inserita nel discorso sullo stile (λέξις):[11] se da una parte le si attribuisce una dignità maggiore in virtù della necessità di uno studio sistematico, dall'altra essa diviene uno dei tanti aspetti con cui si manifesta la capacità dell'oratore di veicolare in maniera efficace il discorso.

Nonostante il riconoscimento dell'importanza dell'ὑπόκρισις per la persuasività delle proprie argomentazioni, il tema da Aristotele viene solo accennato e rimandato ad altra sede, ma il proposito non viene mantenuto. Per lui l'azione oratoria consiste soprattutto nella voce e nel modo in cui la si deve utilizzare in rapporto a ciascuna passione e agli argomenti trattati, in particolare i suoi toni

9 Arist. *rhet*. 1403b 32–35: Τὰ μὲν οὖν ἆθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὗτοι λαμβάνουσιν, καὶ καθάπερ ἐκεῖ μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν ("Ebbene, coloro che vi prestano attenzione, conseguono i premi all'incirca come dalle gare, e come in quest'ambito gli attori hanno, oggigiorno, maggiore possibilità dei poeti, così è anche per quanto riguarda gli agoni politici, a causa della corruzione dei cittadini" trad. Zanatta). Secondo Fortenbaugh (1986) 246–253, Aristotele seguirebbe, in questa sezione dell'opera, la posizione di Platone, ostile agli aspetti teatrali della poetica e della *performance* oratoria. Aristotele, infatti, in altro contesto, dirà che in ogni caso la tragedia possiede il suo valore anche senza attori o concorsi pubblici (*poet*. 1450b 18–19). Quintiliano, molto dopo, si esprimerà esattamente negli stessi termini (11, 3, 4) rispetto al passo della *Retorica*, ma per valorizzare l'importanza dell'*actio*.

10 Aristot. *rhet*. 1404a 15–16. Questo concetto è ribadito in maniera ancora più perentoria poco dopo (1404a 28–29): Ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν ("L'elocuzione del discorso è altra da quella della poesia" trad. Zanatta).

11 L'autore arriva addirittura a dire che nei discorsi scritti si dà più importanza allo stile che al contenuto (Arist. *rhet*. 1404a 16–19): Διὸ καὶ τοῖς τοῦτο δυναμένοις γίνεται πάλιν ἆθλα, καθάπερ καὶ τοῖς κατὰ τὴν ὑπόκρισιν ῥήτορσιν· οἱ γὰρ γραφόμενοι λόγοι μεῖζον ἰσχύουσι διὰ τὴν λέξιν ἢ διὰ τὴν διάνοιαν ("Perciò, a loro volta, sono coloro che possiedono questa capacità [scil. di porgere il discorso] ad avere i premi, come pure quelli che sono retori secondo l'azione oratoria. Ché i discorsi scritti hanno maggior forza per l'elocuzione che per il pensiero" trad. Zanatta).

e i suoi ritmi. L'indagine della voce, afferma, verte su tre soggetti: la grandezza, l'armonia, il ritmo, ma nessuna spiegazione tecnica è offerta a tal proposito.[12] Probabilmente non è casuale che Aristotele si concentri soprattutto su questo aspetto: l'oratore, originariamente chiamato a parlare nelle assemblee popolari, di fronte ad un vasto pubblico, deve essere soprattutto udito piuttosto che visto, e per questo egli deve possedere una voce possente ed incisiva.[13]

Il filosofo sembra, tuttavia, tener conto anche dell'espressività del volto e dei gesti, ma in questo caso non usa l'attore come termine di confronto. Il motivo è abbastanza scontato: l'uso della maschera da parte dell'attore greco rendeva praticamente impossibile una sua specializzazione nella mimica facciale. È interessante, però, prendere in considerazione il tema anche per i risvolti che esso avrà nella trattazione successiva dell'*actio* retorica. Nel ribadire l'importanza della naturalezza nell'arte del porgere il discorso, Aristotele sconsiglia l'impiego congiunto di tutti gli strumenti metalinguistici, compreso il volto, perché la ridondanza del messaggio svela l'artificiosità del discorso;[14] l'oratore esperto, invece, deve dosare con misura questi ingredienti per ottenere l'effetto sperato. La spontaneità, infatti, è una condizione imprescindibile per rendere credibile il discorso. Il filosofo dice chiaramente che l'uso degli espedienti stilistici deve rimanere nascosto; l'orazione deve apparire naturale per conseguire il suo obiettivo principale, che è quello di persuadere, altrimenti il pubblico si sente preda

12 Arist. *rhet*. 1403b 27–31. All'importanza della voce e ai suoi poteri psicagogici Aristotele accenna anche in *rhet*. 1386a 32–33.

13 Aristotele sembrerebbe parlare di oratoria vocale intesa come esercizio dell'eloquenza di fronte ad un pubblico fisicamente lontano (*rhet*. 1403b 34: κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας), mentre si riferirebbe alla mimica del volto (per la quale cf. *infra*) solo rivolgendosi ad un oratore che deve parlare in tribunale o in una dimensione ristretta, dove l'espressività è visibile (Arist. *rhet*. 1408b 6 definisce genericamente l'uditore ἀκροατής, senza la connotazione politica sottesa al termine πολῖται). Rizzini (1998) 64–65 spiega il maggior rilievo deputato alla voce alla luce della funzione di parlatore pubblico originariamente attribuita all'oratore: egli, infatti, era chiamato ad intervenire soprattutto nelle assemblee popolari. Dovendo essere soprattutto udito, piuttosto che visto, era necessario che avesse una voce possente e dei polmoni vigorosi. Anche Cicerone durante la giovinezza rischiò di ammalarsi per lo sforzo a cui sottoponeva i propri polmoni (*Brut*. 313); sull'argomento Calboli (1983) 23–29. Nell'oratore latino, però, pur continuando a rimanere primaria l'attenzione per le modulazioni vocali (cf. Cic. *de orat*. 3, 216–219), inizia ad affacciarsi anche un certo interesse per la gestualità (*de orat*. 3, 220–223; *orat*. 59–60), essendo l'oratore chiamato indifferentemente a parlare di fronte a folle numerose o al consesso dei giudici. Al contrario, l'opera di Quintiliano risente sicuramente di un ridimensionamento dell'esercizio dell'eloquenza ad una realtà scolastica e giudiziaria, per la quale l'oratore è a breve distanza dagli astanti che ne possono cogliere le sfumature dei gesti e delle espressioni: questo spiega la codificazione analitica dell'*actio* oratoria presente nella sua opera.

14 Arist. *rhet*. 1408b 6–10.

di un tranello. Il tema è approfondito ed esemplificato ancora una volta, ma in relazione all'uso accorto della voce, attraverso la realtà scenica: la voce dell'attore Teodoro[15] sembrava rispecchiare veramente l'*ethos* del personaggio che incarnava, mentre altri attori non possedevano la stessa capacità immedesimativa. L'uso eccessivo della mimesi, se da una parte asseconda i gusti del pubblico, dall'altra rischia di svelare e rendere inefficaci le armi di cui si avvale l'oratore, sottraendogli credibilità; Aristotele critica tutte quelle esagerazioni che producono un effetto di straniamento nell'ascoltatore-spettatore, non permettendo il processo di immedesimazione e coinvolgimento emotivo nel discorso.[16]

Se, dunque, la recitazione è, agli occhi di Aristotele, una forma di conoscenza meno elevata, perché basata su un processo di mimesi che coinvolge i soli sensi, l'oratore deve comunque ricorrervi perché necessitato dalla contingente realtà politica; il filosofo, però, pur ammettendo la dipendenza dell'ὑπόκρισις oratoria da quella scenica, non si serve indiscriminatamente dell'esempio di tutti gli attori, ma solo di quelli ai suoi occhi particolarmente qualificati. Egli, infatti, definisce 'volgare' quell'arte scenica che anche nella gestualità riproduce ogni situazione,[17] come i flautisti mediocri che per imitare un disco si raggomitolano o, se vogliono suonare la *Scilla*, trascinano il corifeo.[18] Riferisce anche che un

15 Arist. *rhet*. 1404b 18–25; Teodoro era un attore tragico particolarmente abile nella recitazione: lo ribadiscono lo stesso Aristotele (*pol*. 1336b 28–31) e Demostene (*fals. leg*. 246). Aristotele, inoltre, sembrerebbe condannare l'eccesso mimetico non solo nel momento più propriamente performativo, ma anche in quello compositivo.

16 Anche in un altro passo Aristotele ammette di dover ricorrere all'esempio dell'arte scenica per spiegare quanto sia importante variare il tono della voce a seconda del soggetto trattato (*rhet*. 1413b 22–29): Ἀνάγκη δὲ μεταβάλλειν τὸ αὐτὸ λέγοντας, ὅπερ ὥσπερ ὀδοποιεῖ τῷ ὑποκρίνεσθαι· «Οὗτός ἐστιν ὁ κλέψας ὑμῶν, οὗτός ἐστιν ὁ ἐξαπατήσας, οὗτος ὁ τὸ ἔσχατον προδοῦναι ἐπιχειρήσας», οἷον καὶ Φιλήμων ὁ ὑποκριτὴς ἐποίει ἔν τε τῇ Ἀναξανδρίδου Γεροντομανίᾳ, ὅτε λέγοι «Ῥαδάμανθυς καὶ Παλαμήδης», καὶ ἐν τῷ προλόγῳ τῶν Εὐσεβῶν τὸ «Ἐγώ» ("Nel dire la stessa cosa è necessario mutare l'espressione: il che apre come la strada al recitare: «Costui è chi ha derubato, costui è chi ha ingannato, costui chi da ultimo ha intrapreso a tradire», come faceva anche l'attore Filemone ne *La pazzia del vecchio* di Anassandride, quando proferiva «Radamante e Palamede», e nel prologo de *I pii* «Io»" trad. Zanatta). Filemone è un attore comico menzionato anche da Eschine (*Tim*. 115); i titoli delle opere di Anassandride cui Aristotele allude sono riferibili al medesimo genere teatrale.

17 Il giudizio di Aristotele sull'arte scenica è inserito nell'ambito della polemica sulla supremazia del genere tragico o di quello epico. Aristotele sostiene la superiorità della tragedia sotto molteplici aspetti (*poet*. 1461b 26–1462a 15).

18 Secondo Teofrasto (fr. 92 Wimmer = FHS&G 718), il primo ad inaugurare questa danza mimata fu Androne, dalle cui origini catanesi venne coniato il termine σικελίζειν per indicare il nuovo genere: Θεόφραστος δὲ πρῶτόν φησιν Ἄνδρωνα τὸν Καταναῖον αὐλητὴν κινήσεις καὶ ῥυθμοὺς ποιῆσαι τῷ σώματι αὐλοῦντα, ὅθεν σικελίζειν τὸ ὀρχεῖσθαι παρὰ τοῖς παλαιοῖς ("Teofrasto dice

attore di nome Callippide venne apostrofato da un suo collega, più vecchio di una generazione, con l'appellativo di 'scimmia':[19] anche nell'attività teatrale ogni forma di eccesso era, dunque, sentita come negativa già ai tempi di Aristotele. Gli attori della vecchia generazione erano i modelli di una recitazione più dignitosa, mentre quelli nuovi peccavano di esuberanza.[20] Il riferimento alla scimmia è in questo caso illuminante: essa imita senza capire solo l'aspetto superficiale delle cose; la sua mimesi è irrazionale e del tutto inconsapevole. È significativo che a secoli di distanza Quintiliano si esprimerà in termini molto

che per primo il flautista Androne di Catania inventò un movimento ritmato del corpo con accompagnamento musicale, per cui presso gli antichi danzare si diceva σικελίζειν").

19 Arist. *poet*. 1461b 29–35: Ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέῃ μιμεῖσθαι, καὶ ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. Ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει ("Come se [scil. gli spettatori] non percepissero se il poeta non avesse fatto un'aggiunta, gli attori compiono un gran movimento: come i cattivi flautisti che si contorcono se debbano imitare un disco e che tirano il corifeo se accompagnino col flauto la *Scilla*. Ebbene la tragedia è di tal fatta, come anche gli attori precedenti ritenevano quelli a loro precedenti. Minnisco, infatti, chiamava scimmia Callippide perché era eccessivo" trad. Zanatta). Sebbene il contesto sembri deporre per una connotazione denigratoria dell'animale, non è mancato chi ha interpretato il riferimento in senso positivo, dal momento che la scimmia, nell'antichità, era considerata l'animale che più di ogni altro sapesse riprodurre i movimenti della danza (Lanza [1987] 220). Il termine *simia* è usato anche per designare sprezzantemente coloro che imitano lo stile letterario o il modo di vita altrui senza riuscire a coglierne l'essenza. Plinio il Giovane (*epist*. 1, 5, 2) riferisce che l'oratore Marco Regolo definiva Rustico Aruleno *stoicorum simiam*. Così Sidonio Apollinare (*epist*. 1, 1, 2) apostrofa Giulio Tiziano, autore di un epistolario di matrice ciceroniana, con l'appellativo di *oratorum simiam*, poiché faceva uso di un *veternosum dicendi genus*; questo giudizio viene ribadito nell'*Historia Augusta* (*Maximin*. 1, 5), ove si afferma che Giulio Tiziano era chiamato *simia temporis sui, quod omnia imitatus esset*. Anche Orazio (*sat*. 1, 10, 18) usa *simius* per indicare un cattivo imitatore. La più interessante testimonianza proviene da Seneca Retore (*contr*. 9, 3, 12), proprio perché riferita ad ambito retorico: *Indignabatur Cestius detorqueri ab illo totiens et mutari sententias suas. «Quid putatis», aiebat «Argentarium esse? Cesti simius est». Solebat et Graece dicere: «ὁ πίθηκός μου». Fuerat enim Argentarius Cesti auditor et erat imitator* ("Cestio mal sopportava di sentirlo distorcere e rovesciare i suoi concetti. «Chi è, secondo voi, quest'Argentario?» diceva. «È la scimmia di Cestio». Lo diceva anche in greco: «la mia scimmia». Argentario infatti era stato scolaro di Cestio e lo imitava" trad. Zanon Dal Bo). In generale, sulla simbologia legata all'animale si veda Faust (1969); più specificamente, sul suo significato assunto nella satira e nella commedia latina McDermott (1936).

20 L'autore conclude con l'esortazione a distinguere fra i diversi tipi di mimesi, non tutti ugualmente condannabili (Arist. *poet*. 1462a 8–11): Εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ'ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων ("In secondo luogo non va biasimato ogni movimento se è vero che non si biasima neppure la danza, ma quello di bassa qualità; il che si rimproverava sia a Callippide che ad altri attori odierni nella convinzione che non imitano donne a modo" trad. Zanatta).

simili a proposito di quei retori che mimano con i gesti le parole senza cogliere il senso complessivo del discorso.[21] In entrambi i casi si è di fronte ad una critica rivolta ad una imitazione che non assurge ai ranghi dell'arte.[22]

La trattazione aristotelica dell'ὑπόκρισις è particolarmente importante perché contiene i nodi principali che animeranno le discussioni fra i successivi maestri di retorica: in particolare l'importanza dell'*actio* per la persuasività del discorso; il carattere esemplare costituito dal genere drammatico per la retorica ed il rifiuto di un'arte eccessivamente mimetica; la necessità del ricorso alle tecniche psicagogiche per far leva sulle emozioni del pubblico e dei giudici, spesso privi di una vera e propria formazione giuridica e maggiormente inclini a dare ascolto alle pulsioni irrazionali; l'uso equilibrato dell'arte della simulazione da cui dipende la verosimiglianza e credibilità delle tesi sostenute, nonché, in ultima istanza, il successo della causa. Il filosofo, dunque, ha il merito di aver riconosciuto la stretta interdipendenza fra retorica e teatro, ma l'idea di un relazione di tipo pedagogico fra le due arti è lontana dal suo pensiero, proprio perché egli è convinto che le tecniche psicagogiche dell'attore si basino più sull'improvvisazione che su una formazione teorica disciplinata da regole trasmissibili. La costituzione di tali regole è, a suo avviso, il compito che la retorica è chiamata ad assolvere.

1.2 A scuola di recitazione

Diverso è il caso di Demostene: aneddoti numerosi e di diversa provenienza testimoniano che egli fu allievo di attori che lo guidarono a raggiungere l'eccellenza nell'ὑπόκρισις, ambito per il quale soprattutto egli divenne celebre.[23]

Quintiliano, proprio all'inizio della sua trattazione sull'*actio*, per dimostrare l'importanza della recitazione, afferma che Demostene studiò presso un attore

21 Quint. *inst*. 11, 3, 88–89: l'autore critica coloro che per indicare un malato mimano il medico che tasta il polso o per alludere al citaredo atteggiano le mani come chi pizzica le corde. Per l'analisi del brano cf. *infra*, pp. 129–130.

22 Secondo Lienhard-Lukinovich (1979) 87, la critica di Aristotele è rivolta alla gestualità nel suo complesso: si tratta, infatti, di un'attività che in misura più o meno grande avvicina la conoscenza umana a quella animale. Per questo, probabilmente, Aristotele non si dilunga nel descrivere le tecniche dell'*actio*. Egli preferisce che l'acquisizione delle informazioni giunga al pubblico per mezzo del discorso e non del linguaggio extraverbale, cosicché la conoscenza sia essenzialmente razionale. Favorire nel discorso oratorio un linguaggio extraverbale pur di ottenere il successo significherebbe sottrarre la priorità al contenuto argomentativo.

23 Per la fortuna di Demostene in campo letterario quale *exemplum* di *actio vehemens* cf. Bompaire (1984).

di nome Andronico.[24] Lo stesso aneddoto è presente nei *Prolegomena* al Περὶ στάσεων di Ermogene attribuiti ad Atanasio[25] e nella *Vita dei dieci oratori* pseudoplutarchea:[26] anche qui si afferma che Demostene apprese da Andronico l'arte di declamare correttamente un discorso; per questo l'oratore si affidò a lui, divenendo suo discepolo:

> Ἐκπεσὼν δέ ποτ' ἐπὶ τῆς ἐκκλησίας καὶ ἀθυμῶν ἐβάδιζεν οἴκοι· συντυχὼν δ' αὐτῷ Εὔνομος ὁ Θριάσιος πρεσβύτης ἤδη ὢν προετρέψατο τὸν Δημοσθένη, μάλιστα δ' ὁ ὑποκριτὴς Ἀνδρόνικος εἰπὼν ὡς οἱ μὲν λόγοι καλῶς ἔχοιεν, λείποι δ'αὐτῷ τὰ τῆς ὑποκρίσεως, ἀπεμνημόνευσέ τε τῶν ἐπὶ τῆς ἐκκλησίας ὑπ'αὐτοῦ λελεγμένων· καὶ δὴ πιστεύσαντα τὸν Δημοσθένη παραδοῦναι αὐτὸν τῷ Ἀνδρονίκῳ.
>
> Un giorno, avendo subito un insuccesso all'Assemblea, se ne tornava a casa demoralizzato; lo incoraggiò, però, Eunomo di Tria, già anziano a quel tempo, che Demostene incontrò casualmente, ma soprattutto lo rincuorò l'attore Andronico, il quale gli disse che i suoi discorsi andavano bene, ma che gli mancava la maestria nel porgerli e gli recitò il discorso pronunciato in Assemblea; Demostene gli credette e si affidò alle sue cure.

Se il tirocinio presso Andronico inizia casualmente, dopo un insuccesso dell'oratore, egli, in seguito, sembra essersi sottoposto in maniera sistematica alle sue lezioni (παραδοῦναι αὐτὸν τῷ Ἀνδρονίκῳ): si tratta chiaramente di un rapporto privato, ma il contesto è pienamente didattico e l'attore sembra essere considerato l'esperto di ὑπόκρισις/*actio*.

---

24 Quint. *inst*. 11, 3, 7: *ideoque ipse tam diligenter apud Andronicum hypocriten studuit*. Questa sezione dell'opera riporta, in realtà, ben tre aneddoti sulla vita di Demostene, tutti volti ad evidenziare l'importanza dell'*actio* nella resa del discorso. Li ritroviamo anche in Cicerone, insieme a numerosi altri: l'oratore se ne serve per evidenziare le qualità vocali dell'oratore greco e gli sforzi da lui prodotti per migliorarle (*de orat*. 1, 260–261; 3, 213; *Brut*. 142; *orat*. 26 e 56–57), ma sorprende che Cicerone non faccia alcuna allusione alla docenza di Andronico (cf. Vallozza [2000a] 229–231). Si può pensare che Cicerone abbia taciuto consapevolmente, per evitare una sovrapposizione fra le due arti, come farebbe pensare la cura con la quale egli ne sottolinea le differenze o che dipenda da altra fonte rispetto a Quintiliano. Per una lettura diretta da parte di Quintiliano del Περὶ ὑποκρίσεως di Teofrasto, da cui l'autore avrebbe desunto l'aneddoto relativo alla docenza di Andronico, vd. Vallozza (2000a) 230–231.

25 *RG* VI, p. 35, 21–25 Walz = *RhG* XIV, p. 176, 17–19 Rabe: Λέγουσι δὲ τούτου, τῆς ὑποκρίσεώς φημι, πρῶτον Ἀνδρόνικον εἰσηγητὴν γενέσθαι τὸν ὑποκριτήν, τοῦ Δημοσθένους περὶ τὴν τῶν λόγων ἐπίδειξιν ἀποτυγχάνοντος, καὶ ὅτι μέγιστον τὸ ὑποκρίνεσθαι καὶ ῥητορικὸν ὄφελος, μάρτυς αὐτὸς Δημοσθένης ("Dicono che di questa, cioé della recitazione, il promotore fu l'attore Andronico, avendo Demostene subito un insuccesso riguardo alla declamazione dei suoi discorsi; e del fatto che grandissima è anche l'utilità retorica della recitazione, è testimone lo stesso Demostene").

26 Ps.-Plut. *vit. dec. orat*. 845a–b.

Nella *Vita di Demostene* scritta da Plutarco, l'autore riferisce lo stesso episodio in maniera più dettagliata, ma questa volta il maestro è Satiro;[27] è interessante il fatto che l'attore dimostri concretamente quanto efficace sia l'esecuzione di un discorso, se valorizzata dall'arte del porgere, proprio attraverso l'esempio di passi tratti da opere teatrali:

> Πάλιν δέ ποτέ φασιν ἐκπεσόντος αὐτοῦ καὶ ἀπιόντος οἴκαδε συγκεχυμένου καὶ βαρέως φέροντος, ἐπακολουθῆσαι Σάτυρον τὸν ὑποκριτὴν ἐπιτήδειον ὄντα καὶ συνεισελθεῖν. Ὀδυρομένου δὲ τοῦ Δημοσθένους πρὸς αὐτόν, ὅτι πάντων φιλοπονώτατος ὢν τῶν λεγόντων καὶ μικροῦ δέων καταναλωκέναι τὴν τοῦ σώματος ἀκμὴν εἰς τοῦτο, χάριν οὐκ ἔχει πρὸς τὸν δῆμον, ἀλλὰ κραιπαλῶντες ἄνθρωποι ναῦται καὶ ἀμαθεῖς ἀκούονται καὶ κατέχουσι τὸ βῆμα, παρορᾶται δ'αὐτός, «ἀληθῆ λέγεις, ὦ Δημόσθενες» φάναι τὸν Σάτυρον, «ἀλλ' ἐγὼ τὸ αἴτιον ἰάσομαι ταχέως, ἂν μοι τῶν Εὐριπίδου τινὰ ῥήσεων ἢ Σοφοκλέους ἐθελήσῃς εἰπεῖν ἀπὸ στόματος». Εἰπόντος δὲ τοῦ Δημοσθένους, μεταλαβόντα τὸν Σάτυρον οὕτω πλάσαι καὶ διεξελθεῖν ἐν ἤθει πρέποντι καὶ διαθέσει τὴν αὐτὴν ῥῆσιν, ὥστ' εὐθὺς ὅλως ἑτέραν τῷ Δημοσθένει φανῆναι. Πεισθέντα δ' ὅσον ἐκ τῆς ὑποκρίσεως τῷ λόγῳ κόσμου καὶ χάριτος πρόσεστι, μικρὸν ἡγήσασθαι καὶ τὸ μηδὲν εἶναι τὴν ἄσκησιν ἀμελοῦντι τῆς προφορᾶς καὶ διαθέσεως τῶν λεγομένων.
>
> Dicono che un'altra volta, avuto un insuccesso, se ne tornava a casa afflitto e chiuso in sé; Satiro, un attore che gli era amico, lo seguiva e entrò con lui in casa. Demostene gli manifestò il suo sconforto, dicendogli che pur essendo il più impegnato degli oratori, tanto che quasi aveva perso la salute per questa attività, non godeva del favore popolare: occupavano la tribuna e venivano ascoltati dei marinai avvinazzati e ignoranti, mentre egli era trascurato. E Satiro: «Dici bene, Demostene, ma io guarirò il tuo difetto se mi vorrai recitare a memoria un passo di Euripide o di Sofocle». Demostene lo recitò; Satiro allora riprese quel passo, lo modellò e lo recitò con tono e forma così acconci che subito a Demostene parve fosse del tutto diverso. Convintosi di quanta grazia e bellezza dà al discorso un buon modo di porgere, capì che l'esercizio vale poco o niente se non si usa un tono adatto a quanto si dice (trad. Magnino).

Satiro, dunque, si serve di brani di Sofocle e di Euripide per provare che il tono della voce deve essere adeguato al carattere e alle disposizioni d'animo dei

27 Plut. *Dem.* 7, 1–6. Piuttosto complicato è stabilire se il protagonista di questo aneddoto sia Andronico o Satiro: Zucchelli (1962) 71 considera veritiera la tradizione di Quintiliano sulla base di due ipotesi: in primo luogo il nome di Andronico, a differenza di quello di Satiro, non compare nelle opere demosteniche, per cui non può essere congettura autoschediastica; in secondo luogo qui si parla della lettura di passi tratti dalle tragedie, mentre da Demostene sappiamo che Satiro era un comico (cf. *fals. leg.* 192–196). A questi motivi aggiungerei anche il fatto che nei *Prolegomena* al Περὶ στάσεων di Ermogene, come detto, ritorna la docenza di Andronico: è evidente la diversa provenienza di questa testimonianza rispetto alle precedenti qui considerate, cosa che sembrerebbe avvalorare la tesi di una maggiore probabilità che proprio Andronico sia stato maestro di Demostene.

personaggi perché il discorso sia veramente convincente. L'attore non agisce empiricamente, ma segue un metodo didattico prestabilito: egli, infatti, pretende che il suo allievo declami per primo i brani, affinché gli errori risaltino dal confronto con la propria *performance*. L'impiego delle medesime tecniche nell'arte scenica e retorica si giustifica proprio in base al comune obiettivo di *movere* il pubblico attraverso una sapiente simulazione dei sentimenti.

Sempre nei *Prolegomena* al Περὶ στάσεων viene detto che anche Polo[28] fu uno dei presunti maestri di Demostene, presso il quale l'oratore seguì un corso completo:

> Ἐρωτηθεὶς γοῦν ποτε, τί ἂν εἴη ῥητορική, «ὑπόκρισις» ἔφη, ἣν δὴ καὶ τελεώτερον Πῶλος ὁ ὑποκριτὴς λέγεται αὐτὸν ἐκδιδάξαι.[29]
>
> Essendogli stato chiesto un giorno, che cosa fosse la retorica, disse «recitazione», nella quale lo istruì completamente l'attore Polo.

Un altro aneddoto, infine, racconta che Demostene, soffrendo di κολοβότης τοῦ πνεύματος ("insufficienza polmonare"), si affidò alle cure di un attore:

> Τοῦ δὲ πνεύματος αὐτῷ ἐνδέοντος, Νεοπτολέμῳ τῷ ὑποκριτῇ μυρίας δοῦναι, ἵν' ὅλας περιόδους ἀπνεύστως λέγῃ.[30]
>
> Poiché soffriva di fiato corto, si racconta che pagò cento mine all'attore Neottolemo, per pronunciare un intero periodo senza riprendere fiato.

Anche in questo caso si tratta di una testimonianza molto importante dell'esistenza, fin dal IV sec. a. C., di una pratica didattica istituzionalizzata che coinvolge

---

28 Per le notizie su questo attore cf. Ghiron-Bistagne (1976) 167. Che fosse un tragico risulta da una testimonianza di Teone (p. 103 [Patillon-]Bolognesi) restituitaci dal testo armeno, ma anche da Plutarco (*Dem.* 28, 3) il quale, affermando che era discepolo di un tragico, lascia intendere che anche lui si fosse specializzato nello stesso genere. Un ulteriore aneddoto che collega la vita dell'attore al grande oratore si trova in Ps.-Plut. *vit. dec. orat.* 848b, ma non tutte le fonti fanno di Polo il protagonista dell'aneddoto (cf. Gell. 11, 9, 2).

29 *RG* VI, p. 35, 25–28 Walz = *RhG* XIV, p. 176, 21–23 Rabe. Sia l'aneddoto di Andronico che quello di Polo si trovano in un contesto molto interessante (*RG* VI, p. 35, 16–36, 4 Walz = *RhG* XIV, p. 176, 12–177, 8 Rabe) in cui si discute dell'arte del porgere e viene citato il frammento di Teofrasto 712 FHS&G relativo all'ὑπόκρισις. Per un'interpretazione del passo teofrasteo cf. Matelli (1999) 56–67 e Vallozza (2000).

30 Ps.-Plut. *vit. dec. orat.* 844f. Lo stesso aneddoto si ritrova in Quint. *inst.* 11, 3, 54, anche se parzialmente modificato e privo del riferimento della docenza dell'attore; molto simile alla versione quintilianea quella di Valerio Massimo (8, 7 *ext.* 1); meno ricche di particolari quella di Cicerone (*de orat.* 1, 261) e Plutarco (*Dem.* 11, 1).

attore e retore. Demostene, inoltre, elargisce al suo maestro un'ingente somma di denaro in cambio delle sue prestazioni: il rapporto, evidentemente, si configura non come prestazione occasionale, ma come una docenza sistematica, che richiede un'applicazione metodica. L'attore Neottolemo[31] è considerato specialista della gestione 'economica' della respirazione. È infine interessante notare che, secondo la testimonianza dello Pseudo-Plutarco, la docenza di Neottolemo si svolge quando Demostene è ancora giovane (ἔτι νέον ὄντα),[32] quindi in una fase in cui solitamente vengono poste le basi della formazione affidandosi a maestri esperti: un elemento, questo, che sarà valorizzato nel *curriculum* didattico quintilianeo.

Nonostante la loro natura aneddotica, questi racconti devono contenere un fondo di verità, che sembra garantito anche dalla loro provenienza eterogenea: non si spiega diversamente la dovizia di particolari con cui vengono enunciate le materie di competenza degli attori, nonché il metodo da loro adottato. Inoltre essi vengono considerati specialisti di queste discipline e insigniti addirittura di una *doctrina* da insegnare. Ciò che stupisce è, come si vedrà, che le stesse materie di competenza e gli stessi metodi torneranno in maniera del tutto analoga in Quintiliano, a riprova della lentezza con cui si verificano i processi di cambiamento nel settore pedagogico, ma anche della persistenza di una tradizione che vede nell'attore il principale referente per l'ὑπόκρισις.

Anche Longino, a distanza di molto tempo rispetto a Demostene, consiglia in maniera piuttosto generica di ascoltare la recitazione dei migliori attori, sia tragici che comici, per capire quanto l'ὑπόκρισις faccia presa sugli ascoltatori, ma specifica di confidare esclusivamente nell'esempio dei più bravi, sentendo evidentemente la necessità di mettere in guardia da quelle forme deteriori di recitazione che potrebbero perfino essere dannose.[33]

1.3 Teatro e retorica a Roma: un rapporto controverso

Nella civiltà latina alla diffidenza nei confronti della tecnica psicagogica, che si serve di strumenti di persuasione eticamente discutibili, si unisce la riprovazione

31 Per l'ipotesi che Neottolemo fosse un attore tragico cf. Reincke (1935) 2470.

32 Ps.-Plut. *vit. dec. orat.* 844d.

33 Long. *RhG* I² p. 196, 2–5 Sp.-Hamm: Δυνήσῃ δὲ καὶ παρὰ τῶν τῆς τραγῳδίας ὑποκριτῶν καὶ κωμῳδίας τῶν ἀρίστων, παρ' ὅσον ποιεῖ τὴν εὔνοιαν ἢ τὴν ἀηδίαν ἑκάτερον αὐτῶν τό τε ἐν ὑποκρίσει καὶ ἄνευ ταύτης, καταμανθάνειν ("Si potrebbe anche imparare dagli attori di tragedie e di commedie, purché siano i migliori, quanto si conquisti la benevolenza o l'avversione con la recitazione o senza di essa"). Per l'analisi del passo si vedano le considerazioni espresse da Aldrete (1999) 67.

verso il mestiere dell'attore e la condanna morale di tutte le pratiche istrioniche, guardate con sospetto in quanto potenzialmente corruttrici degli *antiqui mores*.[34]

Questo atteggiamento è particolarmente evidente in un passo dei *Saturnalia* di Macrobio dove, nonostante l'atteggiamento critico, sembrerebbe configurarsi anche per il contesto latino un rapporto di tipo pedagogico. L'autore fa dire a Rufio Albino che, nell'epoca compresa fra la seconda e la terza guerra punica, i giovani di famiglia libera e addirittura i figli di senatori e le figlie di nobili frequentavano le scuole di danza, cosa che da lui viene ritenuta altamente immorale; la consuetudine, peraltro, pur essendo piuttosto diffusa, non sarebbe stata accettata da tutti. A questo proposito viene riportata una testimonianza molto interessante per l'indagine sull'istruzione scenica. Scipione Africano Emiliano, nel discorso contro la riforma giudiziaria di Tiberio Gracco, denunciando la corruzione dilagante, avrebbe affermato che i giovani *docentur prestigias inhonestas, cum cinaedulis et sambuca psalterioque eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quae maiores nostri ingenuis probro ducier voluerunt*, per poi concludere con un moto d'indignazione: *non poteram animum inducere ea liberos suos homines nobiles docere*.[35] È evidente che i giovani nobili che frequentavano queste scuole non sarebbero diventati attori, né ballerini, ma erano destinati alla carriera politica. Tuttavia, sebbene si trattasse di una frequentazione assolutamente ufficiosa e priva della consapevolezza formativa che poteva scaturirne, in quanto ricadeva nell'ambito dell'*impudicitia*, gli aspiranti oratori dovevano subire un qualche condizionamento, anche a livello educativo. D'altronde per *ludus histrionum* l'autore sembra intendere le scuole dei pantomimi, ipotesi che verrebbe confermata dal passo successivo, in cui si riferiscono le recriminazioni di Marco Catone nei confronti di Celio, tacciato di comportarsi come un pantomimo: si tratta di un'accusa che colpisce soprattutto la teatralità della *performance* dell'oratore, investendo la voce (*voces demutat*), i gesti (*staticulos dat*), le qualità canore (*cantat*) ed addirittura il contenuto del discorso, che diviene simile ad un'esibizione comica (*versus agit, iocos dicit*).[36] La critica della società 'bene', dunque, sembrerebbe indirizzata soprattutto a quelle forme artistiche

34 Sull'*infamia histrionum* esistono numerosissimi contributi, anche piuttosto datati; fra i più recenti, specificamente funzionali allo studio dei rapporti fra teatro e oratoria, Zucchelli (1963); Dupont (1985); Ducos (1990); Hugoniot (2004).

35 Macr. *Sat*. 3, 14, 7: "Ricevono insegnamenti indecenti, degni di ciarlatani, vanno a scuola dagli attori di teatro fra giovinetti lascivi con arpa e salterio, imparano a cantare: cose che i nostri antenati giudicarono infamanti per persone libere [...] non riuscivo a rendermi ragione che uomini nobili dessero una tale istruzione ai propri figli" (trad. Marinone). Il riferimento è al fr. 30 Malc.[3]

36 Macr. *Sat*. 3, 14, 9. Vengono citati i frr. 114, 115, 116 Malc.[3]

che, accentuando la mollezza ed effeminatezza dei costumi, potevano allontanare i giovani dalla *gravitas* che avrebbe richiesto loro la carriera forense, e non necessariamente alle arti sceniche in generale. Il pericolo di un'eloquenza priva di *virilitas*, però, finiva per attivare un processo di *reductio ad unum*, coinvolgendo nella condanna anche quelle espressioni teatrali che erano frutto di vera arte. Questo processo, come si cercherà di dimostrare, viene lucidamente enucleato da Quintiliano, il quale opererà una distinzione fra le diverse manifestazioni artistiche.[37]

Le testimonianze relative ad un eventuale rapporto formativo fra teatro e retorica nel mondo latino non si limitano all'epoca arcaica. Anche Plutarco sembrerebbe dire che Cicerone fu in qualche misura allievo di Roscio ed Esopo:

> Λέγεται δὲ καὶ αυτὸς οὐδὲν ἧττον νοσήσας τοῦ Δημοσθένους περὶ τὴν ὑπόκρισιν, τοῦτο μὲν Ῥωσκίῳ τῷ κωμῳδῷ, τοῦτο δ' Αἰσώπῳ τῷ τραγῳδῷ προσέχειν ἐπιμελῶς.[38]
>
> Dicono che, non essendo meno in difficoltà di Demostene nel porgere il discorso, egli si sia affidato a Roscio, attore comico, e ad Esopo, attore tragico.

Si potrebbe ipotizzare che l'autore intenda semplicemente instaurare un'analogia con l'esperienza di Demostene, dal momento che giustifica l'apprendistato di Cicerone sottolineando, anche a suo riguardo, gli stessi difetti e le stesse mancanze di Demostene: inoltre non è chiaro se tale docenza si configurasse in maniera organica e sistematica, o se si riducesse ad una frequentazione saltuaria e alla partecipazione alle esibizioni dei due attori. Del resto Plutarco impiega l'espressione προσέχειν ἐπιμελῶς, con il significato di "seguire come guida, obbedire diligentemente", che sembrerebbe presupporre l'intento di affidarsi completamente alle cure e ai consigli di un esperto. L'autore potrebbe alludere a una dipendenza di tipo formativo, non differentemente dalla situazione prospettata nella *Vita dei dieci oratori* pseudoplutarchea, ove, come si è visto,[39] per indicare un rapporto di tipo pedagogico che coinvolgerebbe Demostene, si usa l'espressione παραδοῦναι αὐτὸν τῷ Ἀνδρονίκῳ.

---

37 Secondo Zucchelli (1963) 44–45, già in Cornelio Nepote (pr. 5) vi sarebbe una distinzione fra gli *spectacula infamia* e quelli *humilia*. Il critico aggiunge che a suo parere solo gli attori di mimo o gli esecutori di danza erano soggetti ad una costante riprovazione: in questo senso costituirebbe una prova il confronto fra la sorte toccata a Laberio (Macr. *Sat*. 2, 7, 5), privato del titolo di cavaliere, in quanto costretto a prodursi in scena, ed il privilegio riservato a Roscio, che, sebbene cavaliere, continuò la sua attività di attore rinunciando semplicemente al suo compenso (Cic. *Q. Rosc*. 23).

38 Plut. *Cic*. 5, 4.

39 Cf. *supra*, p. 15.

Del resto Macrobio sembrerebbe confermare anche una qualche relazione di tipo emulativo esistente fra il comico Roscio e Cicerone. Nel sostenere che fra i diversi artisti della scena vi erano le dovute differenze qualitative, afferma:

> *Ceterum histriones non inter turpes habitos Cicero testimonio est, quem nullus ignorat Roscio et Aesopo histrionibus tam familiariter usum ut res rationesque eorum sua sollertia tueretur, quod cum aliis multis tum ex epistulis quoque eius declaratur. Nam illam orationem quis est qui non legerit, in qua populum Romanum obiurgat quod Roscio gestum agente tumultuarit? Et certe satis constat contendere eum cum ipso histrione solitum, utrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret an ipse per eloquentiae copiam sermone diverso pronuntiaret. Quae res ad hanc artis suae fiduciam Roscium abstraxit, ut librum conscriberet quo eloquentiam cum histrionia compararet.*[40]
>
> D'altra parte gli attori di teatro non erano ritenuti disonorevoli: ne è testimonio Cicerone, che, come tutti sanno, fu in relazione di intima amicizia con gli attori Roscio ed Esopo, tanto da difenderne gli interessi con la sua abilità; risulta, oltre che da molti altri fatti, anche dalle sue lettere. Chi non ha letto quel discorso in cui rimprovera il popolo romano perché aveva fatto chiasso mentre Roscio recitava? Ed è noto che egli soleva provare a gara con questo attore se nell'esprimere lo stesso pensiero riuscisse più efficace l'uno con vari modi di gestire oppure l'altro con diverse forme di discorso usando tutte le risorse dell'eloquenza. Ciò conferì a Roscio tanta fiducia nella sua arte da indurlo a scrivere un libro in cui metteva a confronto l'eloquenza con l'arte dell'attore (trad. Marinone).

Anche in questo caso torna il riferimento sia ad Esopo che a Roscio: soprattutto, sembrerebbe esservi un implicito riconoscimento della possibilità di un confronto fra due arti che nella mentalità comune erano separate dalla censura sociale. Nel caso del tragico Esopo è sufficiente ricordare l'episodio narrato nella *Pro Sestio*[41] in cui Cicerone ricorda come l'amico avesse recitato il *Brutus* di Accio, inserendo due versi di sua creazione contenenti una chiara allusione al torto subito da Cicerone stesso: l'attore li aveva pronunciati con tale enfasi da far piangere i suoi avversari. In questo caso Esopo appare veramente un *veritatis actor*,[42] secondo la celebre definizione dell'oratore data da Crasso, in quanto in un contesto scenico si fa *patronus* della causa di Cicerone, ingiustamente esiliato e grazie alle potenzialità psicagogiche insite nella sua arte vince la 'causa' conquistando l'opinione pubblica: l'arte dell'attore e dell'oratore vengono così a coincidere. Inoltre, quando Cicerone intende fornire ammaestramenti relativi all'*actio*, nello specifico alla voce, come si vedrà, egli ricorre soprattutto a brani tratti da tragedie.[43]

40 Macr. *Sat*. 3, 14, 11–12.
41 Cic. *Sest*. 120–123. Si veda, a questo proposito, Fantham (2011) 291.
42 Cic. *de orat*. 3, 214. Cf. Petrone (2004) 127.
43 Cic. *de orat*. 3, 217–219.

Più interessante per la componente didattica in esso contenuta è il riferimento all'agone fra Cicerone e Roscio. Macrobio sembrerebbe dire che mentre l'attore si serviva della gestualità (*variis gestibus*) per rendere più convincente il suo discorso, invece Cicerone per lo stesso scopo si avvaleva prevalentemente della parola e delle argomentazioni (*per eloquentiae copiam*).[44] Si tratterebbe, dunque, dell'impiego di due diversi strumenti persuasivi, che dal confronto traggono un reciproco arricchimento. È evidente che il solo fatto di accettare la sfida dell'attore costituisce da parte di Cicerone un'implicita ammissione di stima. Riveste, inoltre, un'importanza determinante il fatto che Roscio abbia sentito l'esigenza di realizzare un'opera di confronto fra le due arti, rilevandone le affinità, ma sicuramente anche le notevoli differenze. Questo testo, purtroppo perduto, costituirebbe l'immediato antecedente dell'analisi condotta successivamente da Quintiliano nell'*Institutio*, in cui questi chiarisce scrupolosamente i limiti e le modalità per l'utilizzo delle tecniche teatrali in campo retorico.[45]

Del resto, che Roscio possa aver avuto un ruolo educativo nei confronti di Cicerone non è del tutto fuori luogo,[46] soprattutto perché l'attore aveva una certa

44 Petrone (2004) 126–131 ritiene che si alluda ad una sfida di carattere 'pubblico', tale da dare prestigio all'attore, per il solo fatto di esservi ammesso. In realtà non sembra sia necessario pensare ad un'esibizione corale, quanto piuttosto ad un confronto privato, foriero di reciproca utilità. Più verosimile, invece, l'idea che la *sententia*, oggetto di 'sfida', sia da intendere non come un apoftegma o una massima teatrale (Dupont [2000] 24 ss.), quanto, piuttosto, come sentenza 'concettuale', portatrice di un significato che poteva essere variamente espresso attraverso il linguaggio verbale e quello del corpo. Giustamente la Petrone collega l'affermazione macrobiana a quella di Crasso, contenuta nel *De oratore* (3, 220), dove si raccomanda di usare il gesto non per mimare la singola parola, ma il significato complessivo del periodo.

45 Solo a titolo esemplificativo si anticipa che la maggior parte di questi argomenti si trovano nella sezione dedicata alla docenza del *comoedus* (*inst.* 1, 11, 1–14) ed in quella relativa all'*actio* (*ibi* 11, 3), ma i riferimenti all'arte scenica sono presenti, come si intende dimostrare con la presente trattazione, in tutta l'opera quintilianea.

46 Non è priva di fondamento neppure l'ipotesi formulata da Fantham (1984) 305 = (2011) 222: "There were social factors inhibiting him from direct admission that he had taken coaching from a man of the theatre, but his repeated and well-informed analogies from theatre to courtroom in this work bear out the suspicion that he had met Roscius as a pupil and incurred the obligation which he discharged by his defence in 76 B. C.". Diversi studiosi si sono espressi a favore di un apprendistato di Cicerone presso Roscio: in particolare Zucchelli (1962) 72; Graf (1991) 39. Desbordes (2006) 131 sostiene: "On sait que Cicéron s'instruisait auprès des deux plus grands acteurs de son temps". Di parere totalmente contrario è Dupont (2000) 21–23, per la quale esiste una tale differenza fra l'*hypokrisis* greca e l'*actio* latina che è impossibile ipotizzare un rapporto di reciproco scambio fra le due arti e tanto meno una relazione di carattere didattico: mentre l'ὑπόκρισις, infatti, consisterebbe nell'interpretazione e l'ornamento di un qualsiasi testo precostituito per mezzo del linguaggio metaverbale, l'*actio* indicherebbe l'atto di comporre e pronun-

esperienza come insegnante:[47] infatti tutti coloro che provenivano dalla sua scuola avevano fama di essere attori di successo, indipendentemente dalle loro reali capacità;[48] inoltre, nel *De oratore* Crasso riferisce del rigore e dell'intransigenza di Roscio, che non tollerava il minimo difetto, tanto che chiunque eccellesse in ogni arte veniva definito nel suo settore di competenza un Roscio.[49] Lo stesso Cicerone, infine, che spesso sottolinea la distanza fra oratore e attore,[50] sebbene non ammetta esplicitamente il suo debito formativo verso Roscio, dimostra la propria stima e gratitudine nei suoi confronti, sia sostenendone la difesa, sia facendo delle sue qualità un punto di riferimento per l'aspirante oratore:[51] evidentemente una qualche forma di discepolato non strutturato formalmente doveva pur esserci stata.

---

ciare un testo oratorio, tant'è che il termine non è mai impiegato a proposito dell'attore. Quelle di Roscio e di Cicerone, dunque, sarebbero due *performances* totalmente differenti, in quanto Roscio eserciterebbe in questo frangente la professione di ballerino, tipica, a detta della studiosa, dell'attore comico; Cicerone, invece, praticherebbe esercizi di stile. La tesi della Dupont si fonda su un'analisi parziale e talvolta pregiudizievole delle fonti per dimostrare l'inconciliabilità fra ὑπόκρισις e l'*actio* che, in realtà, non sembrerebbe presente negli autori latini (si consideri che Quintiliano inserisce l'aneddoto di Demostene istruito nell'arte dell'ὑπόκρισις da Andronico [*inst*. 11, 3, 7], all'interno della trattazione dell'*actio* retorica). Soprattutto la Dupont non tiene conto della preziosa testimonianza di Quintilano che parla esplicitamente, a proposito dell'oratore, di una docenza del *comoedus* (*ibi* 1, 11, 1–14).

47 Anche Orazio (*epist*. 2, 1, 82) lo definisce *doctus*, il che potrebbe alludere al possesso di una qualche *doctrina* acquisita con un lungo studio. Di questa opinione è Della Corte (1965) 310. In effetti, anche Quintiliano (1, 11, 4) definisce *doctor* il suo *comoedus*, proprio nel momento in cui egli si accinge ad elencare le materie di sua competenza. Per l'uso del termine *doctor* riferito all'attore e la sua relazione con la sfera didattica cf. cap. 3, pp. 102–103.

48 Cic. *Q. Rosc*. 29–31.

49 Cic. *de orat*. 1, 129–130.

50 Cf., solo a titolo esemplificativo, Cic. *de orat*. 1, 251.

51 Cic. *Brut*. 290: *Volo hoc oratori contingat, ut cum auditum sit eum esse dicturum, locus in subselliis occupetur, compleatur tribunal, gratiosi scribae sint in dando et cedendo loco, corona multiplex, iudex erectus; cum surgat is qui dicturus sit, significetur a corona silentium, deinde crebrae adsensiones, multae admirationes; risus, cum velit, cum velit, fletus: ut, qui haec procul videat, etiam si quid agatur nesciat, at placere tamen et in scaena esse Roscium intellegat* ("Ecco ciò che io vorrei che capitasse all'oratore: quando si sparge la voce che egli deve parlare, occupino subito i giudici i loro seggi, il tribunale sia al completo, gli scrivani siano cortesi nell'indicare il posto a sedere o nel cedere il loro, il pubblico sia numeroso e il giudice attento; quando si alza per parlare, sia lo stesso pubblico a reclamare il silenzio, vi siano subito frequenti esclamazioni di consenso e molte espressioni ammirative; vi siano scoppi di riso, quando egli vuole, e così pure di pianto. Chi vedesse una simile scena da lontano, anche se non fosse informato dei fatti, tuttavia potrebbe capire che l'oratore piace e che c'è un Roscio che recita" trad. Norcio). Si noti l'evidente suggestione metaforica, che porta Cicerone ad identificare la *tribuna* con la *scaena*.

Infine, anche l'omaggio poetico di Q. Lutazio Catulo[52] all'attore Roscio dimostra che già nel II–I sec. a. C. le famiglie aristocratiche intrattenevano rapporti molto stretti con questi artisti che, spesso, erano sotto la loro protezione sin da età giovanile.

Del resto, non solo l'oratoria era debitrice nei confronti del teatro, ma si racconta che già nel I sec. a. C. l'eloquenza asiana era divenuta così spettacolare che gli attori Roscio ed Esopo si mescolavano nel pubblico per assistere ai discorsi di Ortensio[53] e riprodurne i gesti sulla scena:

> *Q. autem Hortensius plurimum in corporis decoro motu repositum credens paene plus studii in eo*[*dem*] <*e*>*laborando quam in ipsa eloquentia adfectanda inpendit. Itaque nescires utrum cupidius ad audiendum eum an ad spectandum concurreretur: sic verbis oratoris aspectus et rursus aspectui verba serviebant. Constat Aesopum Rosciumque ludicrae artis peritissimos illo causas agente in corona frequenter adstitisse, ut foro petitos gestus in scaenam referrent.*[54]
>
> Quinto Ortensio, credendo che la perfezione oratoria risiedesse in massima parte nel muoversi con eleganza, vi dedicò un impegno quasi maggiore del desiderio di diventare facondo. E così non si sarebbe potuto sapere se accorrevano più volentieri ad udirlo o a vederlo: a tal punto il suo atteggiamento si armonizzava con le parole e, viceversa, le parole si armonizzavano con l'atteggiamento, Si sa che Esopo e Roscio, maestri nell'arte scenica, più di una volta si confusero nella folla dei suoi ascoltatori per assimilarne i gesti e trasferirli dal Foro sulla scena (trad. Faranda con alcune variazioni).

Gli episodi e gli aneddoti fin qui riferiti evidenziano le reciproche e necessarie relazioni fra le due arti: per questo non riveste una grande importanza che essi siano veri o frutto di una mitizzazione, in quanto rispecchiano comunque il riconoscimento del debito formativo che l'oratoria aveva contratto nei confronti del teatro,[55] senza che la teorizzazione retorica arrivasse, prima di Quintiliano, ad ammetterlo attraverso l'istituzione del *comoedus* quale maestro di *pronuntiatio*.[56]

---

52 Fr. 2 Blänsdorf = Courtney.

53 Su questo personaggio e le critiche rivolte alla sua *actio* si veda il cap. 4, p. 129 n. 62.

54 Val. Max. 8, 10, 2.

55 Della stessa idea sembra essere Petrone (2004) 131, la quale, a proposito dell'episodio relativo a Roscio e Cicerone narrato da Macrobio, afferma: "In definitiva vedervi, secondo tradizione, il discepolato di Cicerone presso il più anziano amico, non è deduzione del tutto arbitraria, perché addita forse una verità più profonda di quanto non dica la lettera". La studiosa, inoltre, sottolinea che la relazione fra i due protagonisti non sembrerebbe del tutto paritaria, in quanto fu soprattutto Cicerone a trarre vantaggio dal confronto. Il grande oratore, infatti, si servì dell'arte della gestualità appresa da Roscio, mentre quest'ultimo venne privato dei suoi 'segreti' senza poter mettere a frutto l'arte della parola, in quanto vincolato dal testo.

56 Quint. *inst*. 1, 11, 1–13. Cf. cap. 2, pp. 42–75.

Si potrebbe, però, formulare l'ipotesi che questi aneddoti alludano alla prassi, più o meno sistematica, di rivolgersi agli attori per riceverne un indottrinamento relativo all'*actio*.

Del resto si ha notizia, anche per un'epoca successiva a Quintiliano, del costume di affidare il giovane, ormai non più bisognoso delle cure della nutrice, anche al *comoedus*: a proposito di Marco Aurelio si dice che ebbe come maestri, a livello elementare, il *litterator* Euforione, il *comoedus* Gemino e Androne per la musica e la geometria, e che conservò nei loro confronti sempre un'enorme deferenza, perché lo avevano introdotto al sapere.[57] È interessante notare che anche in questo caso, come per Demostene e secondo quanto previsto dal *curriculum* quintilianeo,[58] l'insegnamento sistematico del *comoedus* è rigorosamente confinato all'inizio della carriera scolastica del *discipulus*.

57 Hist. Aug. *Aur.* 2, 2.

58 Cf., a questo proposito, cap. 2, p. 42.

2 Didattica della voce

2.1 *Pronuntiatio*

Nell'undicesimo libro Quintiliano, parlando della *pronuntiatio*, elenca le qualità che la voce deve possedere per essere efficace:

> *Non alia est autem ratio pronuntiationis quam ipsius orationis. Nam ut illa emendata dilucida ornata apta esse debet, ita haec quoque. Emendata erit, id est vitio carebit, si fueris os facile, explanatum, iucundum, urbanum, id est in quo nulla neque rusticitas, neque peregrinitas resonet.*[1]
>
> Le norme relative alla declamazione, poi, non sono diverse da quelle relative al linguaggio dell'oratoria. Come quest'ultimo deve essere corretto, chiaro, ornato, conveniente, così anche quella. Sarà corretta, cioè priva di difetti, se la dizione avrà naturalezza, chiarezza, piacevolezza, urbanità, cioè se in essa non risuona nessun accento provinciale né straniero (trad. Calcante[-Corsi] con adattamenti ortografici)

L'autore si rivolge ad un oratore già maturo, che si accinge a mettere in pratica tutte le nozioni apprese a scuola nell'età della giovinezza. Su ognuna di queste qualità necessarie per realizzare pienamente l'effetto psicagogico del discorso, egli fornisce una serie di consigli che in realtà costituiscono la *summa* degli insegnamenti acquisiti lentamente e gradualmente negli anni precedenti. L'oratore – dice Quintiliano – per una buona esecuzione deve essere chiaro ed armonico nell'emissione dei suoni, deve saper controllare il volume della voce ed utilizzare con arte le pause, infine si deve servire di diversi toni a seconda dei sentimenti che intende esternare.[2] È evidente che queste competenze sono il frutto di un esercizio effettuato in maniera sistematica, per condurre l'allievo ad un sapiente controllo degli organi di fonazione, all'acquisizione di una scioltezza nell'articolazione dei suoni, nonché ad una certa capacità interpretativa del testo. Quintiliano, a questo scopo, delinea un *curriculum* scolastico che, nelle varie fasi dell'apprendimento, guidi l'allievo allo sviluppo di tali abilità, sfruttando le competenze di diversi docenti e stabilendo modalità e finalità differenziate a seconda del livello raggiunto dal fanciullo. In questo senso l'apporto offerto dalla

1 Quint. *inst*. 11, 3, 30. Cf. Katsouris (1989) 97–109, per le caratteristiche della voce e l'uso della terminologia tecnica in Quintiliano; per l'analisi delle quattro *virtutes dicendi* presenti nel passo cf. Cavarzere (2011) 153–222 ed in particolare, per il significato tecnico del termine *pronuntiatio* in questo contesto, 153–156.

2 Quint. *inst*. 11, 3, 43–45.

recitazione è fondamentale e si concretizza nell'insegnamento del *comoedus*, ma il suo influsso si estende, come si dimostrerà, anche ad ambiti più tradizionali, come l'esecuzione della lettura a voce alta. Il magistero dell'attore si colloca in una fase intermedia, fra la docenza del *grammaticus* e quella del *rhetor*, in quanto la sua funzione è quella di orientare le competenze sviluppate in maniera generica presso il *paedagogus* e il *grammaticus* verso l'obiettivo più specifico del *persuadere*, che verrà perfezionato dal retore.

2.2 Età prescolare

Lo sviluppo delle potenzialità interpretative insite nella voce richiede inizialmente una cura ed un allenamento non strettamente legati alla tecnica recitativa: senza questi presupposti formativi sarebbe impossibile raggiungere il controllo intenzionale della voce. Per questo motivo si ritiene indispensabile delineare il processo di apprendimento delle tecniche vocali, così come è proposto da Quintiliano, sin dalle prime fasi di crescita, pur se al di fuori del campo di indagine primario, relativo al rapporto fra teatro e oratoria. Risulterà evidente che il retore rivolge un'attenzione particolare alla cura della voce del bambino proprio in vista della futura carriera forense. La sua sollecitudine deriva dalla convinzione che vi sono alcuni difetti che possono essere corretti solo in tenera età: "molti difetti di pronuncia non rimossi nei primi anni perdurano e diventano d'insanabile gravità per il resto della vita".[3] Non si spiega altrimenti il ruolo primario da lui attribuito alle famiglie, che devono produrre il massimo sforzo sin dall'inizio nel pianificare la formazione dei propri figli: poiché i bambini, in una prima fase, apprendono principalmente per imitazione,[4] è indispensabile che siano circondati da persone che facciano un uso grammaticalmente corretto della lingua, ma che siano anche in possesso di una pronuncia ineccepibile.[5] Se l'ambiente è condizionante, sia la

3 Quint. *inst*. 1, 1, 37 (trad. [Calcante-]Corsi); cf. anche 11, 3, 31: *Sunt enim multa vitia de quibus dixi, cum in quadam primi libri parte puerorum ora formarem, oportunius ratus in ea aetate facere illorum mentionem in qua emendari possunt* ("Vi sono molti difetti di cui ho parlato quando, in una sezione del primo libro, trattavo della formazione della pronuncia nei bambini pensando che fosse più opportuno farne menzione in relazione a quell'età in cui possono essere corretti" trad. Calcante[-Corsi]). Si tratta soprattutto di quei *vitia* che dipendono da un uso scorretto degli organi di fonazione: per una loro disamina e per i rimedi proposti da Quintiliano cf. *infra*, pp. 54–62.

4 Quint. *inst*. 1, 3, 1.

5 In Quint. *inst*. 1, 1, 4 il termine *sermo* allude non solo alla scelta opportuna dei vocaboli, ma anche ad una loro corretta pronuncia.

scelta delle nutrici che quella dei giovani schiavi dovrà essere condotta secondo criteri selettivi: qualora non fosse possibile ottenere queste condizioni, Quintiliano consiglia addirittura di ingaggiare un tutore, *loquendi non imperitus*, perché sia sempre presente (*sit adsiduus*) e corregga gli errori di lingua e pronuncia commessi dalle persone che circondano il *puer*.[6] Sebbene il retore richiami esplicitamente Crisippo, soprattutto per la cura rivolta alle balie,[7] varie suggestioni dovevano provenirgli anche da Cicerone, che già prima di Quintiliano aveva evidenziato l'influsso determinante del contesto. Infatti, nel lodare Curione che si fregiava di un linguaggio molto elegante, Cicerone attribuisce questa qualità proprio all'*usus domesticus*:

> *Magni interest quos quisque audiat cotidie domi, quibuscum loquatur a puero quem admodum patres, paedagogi, matres etiam loquantur. Legimus epistulas Corneliae matris Gracchorum: apparet filios non tam in gremio educatos quam in sermone matris.*[8]

---

6 Quint. *inst*. 1, 1, 11.

7 Quint. *inst*. 1, 1, 4–5 (= *SVF* 3, 734): *Ante omnia ne sit vitiosus sermo nutricibus, quas, si fieri posset, sapientes Chrysippus optavit, certe quantum res pateretur optimas eligi voluit. Et morum quidem in his haud dubie prior ratio est: recte tamen etiam loquantur. Has primum audiet puer, harum verba effingere imitando conabitur* ("Anzitutto, bisogna che le nutrici parlino correttamente: Crisippo le desiderò sapienti – sogno irrealizzabile – e pretese che almeno, per quanto consentito, venissero scelte le migliori. Indubbiamente, in loro la priorità va al modo di comportarsi; tuttavia badino anche ad esprimersi bene. Saranno le prime persone che il bambino ascolterà: saranno le loro parole che tenterà di imitare e rifare" trad. [Calcante-]Corsi); ma anche *inst*. 1, 1, 16 (= *SVF* 3, 733): *Is* (scil. *Chrysippus*), *quamvis nutricibus triennium dederit, tamen ab illis quoque iam formandam quam optimis institutis mentem infantium iudicat* ("Crisippo, infatti, pur affidando un triennio alla cura delle nutrici, ritiene che anch'esse già debbano formare la mente dei bambini attraverso i migliori principi" trad. [Calcante-]Corsi). A proposito di questa teoria Pire (1958) 38 afferma: "Nous croyons comprendre que, pour Chrysippe, parler correctement signifie s'exprimer dans une langue d'où sont bannis les mots grossiers ainsi que les fautes de prononciation, d'élocution et de grammaire". Cf. Ps.-Plut. *de lib. educ*. 3d–4a, in cui ricorre la stessa attenzione di Quintiliano per l'aspetto morale e per la pronuncia delle persone che si occupano del bambino sin dalla sua nascita, in particolare le balie e gli schiavi. L'estrema cura per la scelta della nutrice si giustifica anche sulla base di ragioni 'biologiche': si credeva, infatti, che il latte, non diversamente dal seme, determinasse le inclinazioni morali, oltre che quelle fisiche (Gell. 12, 1, 10–20). Lo stesso concetto si ritrova in Girolamo (*epist*. 107, 4) e nei pedagogisti d'epoca umanistica, nei quali è evidente l'influsso di Quintiliano. Ad esempio Maffeo Vegio dice: "I modi della mia nutrice mi hanno accompagnato fedelmente, come se col latte ne avessi succhiato il cuore e l'anima" (trad. Garin). Addirittura ancora Rousseau nell'*Émile* asserisce: "Noi cominciamo a istruirci cominciando a vivere; la nostra educazione comincia con noi, il nostro primo precettore è la nutrice" (trad. De Anna). Per la figura della nutrice cf. Mencacci (1995); Frasca (1996) 189–191.

8 Cic. *Brut*. 210–211. Le stesse osservazioni vengono avanzate da Cicerone a proposito dei Catuli, figlio e padre (*Brut*. 133; *off*. 1, 133). Il fatto che le persone che ci circondano ci influenzino con il loro comportamento è un luogo comune filosofico, addirittura in Seneca si parla di un vero e

> Grande è l'efficacia che ha su di noi il linguaggio di coloro che noi ascoltiamo giornalmente in casa, il linguaggio di coloro coi quali fin dall'infanzia conversiamo, la maniera di parlare dei genitori, del pedagogo e della madre. Quando leggiamo le lettere di Cornelia, madre dei Gracchi, ci accorgiamo che quei giovani furono allevati non tanto nel grembo, quanto nella lingua della madre (trad. Norcio).

Cautela deve essere posta anche nella tradizionale educazione bilingue: per quanto Quintiliano consigli di insegnare al bambino a parlare in greco,[9] egli raccomanda di affiancare subito lo studio consapevole della lingua latina (che nel frattempo sarà stata parzialmente assimilata con il metodo naturale), perché non si ingenerino errori di pronuncia, alterata da un accento straniero, e di lingua, in quanto le strutture grammaticali e sintattiche greche potrebbero finire per imporsi su quelle latine.[10]

In questa prima fase, dunque, il bimbo impara essenzialmente ad articolare i suoni e le parole in maniera corretta sviluppando le potenzialità insite negli organi di fonazione. Persino la formazione della percezione musicale può giovare alla pronuncia: le canzoni della balia, ad esempio, possono servire per la costituzione del ritmo e dell'eufonia, e a questo scopo Crisippo[11] ne consiglia di specifiche per le nutrici.

---

proprio contagio dei *vitia* (*dial.* 5, 3, 8; 9, 7, 1–2; *epist.* 1, 7). Sui pregi di un'educazione impartita direttamente dai genitori ed in particolare dai padri cf. David (1992) 331–332.

9 Quint. *inst.* 1, 1, 12–14.

10 Il più delle volte, come testimonia Tacito (*dial.* 29, 1), sia l'ancella, sia gli schiavi cui il bimbo era affidato erano di origine greca. Tale educazione, di cui lo storico parla in senso critico (il *servus* è detto *vilissimus*), si contrappone a quella tradizionale, in cui era la stessa madre a prendersi cura dei propri figli: egli vede nella *neglegentia parentum* una delle cause principali della corruzione dell'eloquenza (per l'importanza della funzione genitoriale nell'educazione dei figli cf. *supra*, Cic. *Brut.* 211). In realtà in tutto il capitolo tacitiano sono presenti numerosi echi della trattazione quintilianea, in particolare il rilievo attribuito all'aspetto morale: ad esempio l'autore sottolinea la tendenza dei genitori 'moderni' ad abituare i propri figli alla *lascivia* e alla *dicacitas*, piuttosto che alla *probitas* e alla *modestia*. Lo stesso concetto viene ribadito da Quintiliano (*inst.* 1, 2, 6–8), il quale denuncia la *mollis educatio* dei suoi tempi, che spinge i fanciulli ai vizi inconsapevolmente. Nell'*Institutio*, comunque, sembra essere dato per assodato che altre figure, oltre ai genitori, entrassero subito a far parte dell'educazione dei bambini: l'autore supera ogni forma di pregiudizio in quanto convinto fautore dell'educazione bilingue (Quint. *inst.* 1, 1, 12, cf. *supra*). Essa doveva proseguire anche nei diversi livelli scolastici, come testimonia lo stesso Quintiliano che offre esempi morfosintattici e stilistici sia in greco che in latino. Per l'apprendimento del greco e del latino da parte del bambino dai primi anni di vita fino alla frequenza scolastica cf. Marrou (1971^3) 349–351; Colson (1924) XXXI–XXXII; Bonner (1986) 63, il quale, però, si sofferma soprattutto sulla figura del pedagogo.

11 Quint. *inst.* 1, 10, 32 (= *SVF* 3, 735). Numerosi sono i riferimenti a Crisippo, soprattutto in questa prima sezione dell'opera: solo a titolo esemplificativo si veda *inst.* 1, 1, 4; 1, 1, 16; 1, 3, 14; 1, 11, 17. Ciò sembrerebbe dimostrare una qualche dipendenza dell'autore dallo stoicismo per quanto riguarda i precetti educativi legati all'infanzia. Per ulteriori allusioni a Crisippo, non strettamente connesse con l'ambito didattico, cf. 2, 15, 34; 3, 1, 15; 12, 7, 9.

2.3 Il *paedagogium* e il *ludus primi magistri*

Con il pedagogo e il *primus magister* il bambino impara principalmente a leggere e scrivere.[12] Un momento importante per l'acquisizione del *recte loqui*, inteso come corretto impiego degli organi di fonazione, è l'apprendimento della lettura, che per Quintiliano non deve iniziare necessariamente dopo i sette anni, come pensavano alcuni teorici dell'educazione.[13] L'infanzia, infatti, è un periodo particolarmente ricettivo in cui si può impiegare un metodo sintetico (*brevia docendi compendia*) per introdurre i rudimenti dell'educazione,[14] che verranno ripresi successivamente in maniera più approfondita. La lettura a voce alta, tipica delle scuole latine,[15] si presta particolarmente alla correzione della pronuncia: Quintiliano parla di esercizi graduali di sillabazione e di lettura, fino a quando non sarà raggiunta una *emendata velocitas*. A questo scopo l'autore identifica una serie di passaggi in cui l'apprendimento della lettura sciolta procede contemporaneamente all'acquisizione di una pronuncia corretta: si tratta di un metodo molto lento, effettuato coralmente o in a solo, con il quale l'allievo impara a legare le lettere senza inciampi ed esitazioni (*inoffensa coniunctio*), con una pronuncia chiara e sciolta; lo stesso metodo è impiegato per le parole e successivamente per i periodi.[16] Lo studente, inoltre, acquisisce la capacità di sdoppiare l'attenzione (*dividenda intentio animi*),[17] per realizzare una lettura che coincida con il senso del periodo. La lettura silenziosa, dunque, sembrerebbe più complessa e successiva rispetto a quella a voce alta, grazie alla quale si credeva più facile memorizzare ed interiorizzare il testo.[18]

---

12 Il pedagogo a cui pensa Quintiliano opera a livello privato: sostanzialmente sembrerebbe anticipare in maniera meno approfondita alcuni insegnamenti poi ripresi dal *litterator* nella scuola primaria per la quale, però, l'autore preferisce l'istituzione pubblica (*inst*. 1, 2). Sostanzialmente segue il fanciullo fino ai sette anni: la sua docenza, però, si svolge soprattutto all'interno delle famiglie benestanti. Per questo argomento si veda Marrou (1971[3]) 354–355.

13 Quint. *inst*. 1, 1, 15.

14 Quint. *inst*. 1, 1, 18–19 e 21–24.

15 Per la lettura a voce alta nell'antichità e le modalità con cui essa veniva effettuata cf. Hendrickson, (1929); Clark (1931); Svenbro (1991) pp. 166–169; Frasca (1996) 273–277 e 287–291 e da ultimo Cavallo (2010) 22–23, con precisazioni anche di carattere tecnico-linguistico.

16 Quint. *inst*. 1, 1, 31.

17 Quint. *inst*. 1, 1, 34; Hor. *sat*. 2, 5, 55.

18 A questo proposito cf. Petron. 75, 3 in cui si mostra stupore per una persona che *librum ab oculo legit*. Di opinione diversa Svenbro (1995) 51 s., secondo il quale la lettura silenziosa dipendeva da una scelta del lettore e dalle condizioni in cui si trovava ad operare e non da una maggiore esperienza. Sull'argomento esiste un'ampia bibliografia, solo a titolo esemplificativo si pensi al saggio di Knox (1968). Particolarmente interessante, ai fini della presente indagine,

Già a partire da questa fase, Quintiliano consiglia di far ripetere velocemente all'allievo parole e versi di voluta difficoltà, in cui le sillabe siano cozzanti, in modo da acquisire scioltezza nella dizione. Si tratta dei versi che gli antichi greci chiamano χαλινοί:

> *Non alienum fuerit exigere ab his aetatibus, quo sit absolutius os et expressior sermo, ut nomina quaedam versusque adfectatae difficultatis ex pluribus et asperrime coeuntibus inter se syllabis catenatos et veluti confragosos quam citatissime volvant χαλινοί Graece vocantur.*[19]
>
> Affinché la pronuncia dei bambini risulti più sciolta e più chiaro il loro modo di esprimersi, non sarà fuori luogo esigere che ripetano il più velocemente possibile alcuni vocaboli e versi di ricercata difficoltà, formati da parecchie sillabe fra loro stridenti e, per così dire, duri all'udito (in greco si chiamano χαλινοί) (trad. [Calcante-]Corsi).

Dai papiri egiziani[20] risulta che in questi versi erano accostate non solo consonanti stridenti fra di loro, ma anche vocali lunghe e brevi, nell'intento di esercitare l'elasticità degli organi di fonazione e raggiungere una pronuncia chiara ed esatta, cosa particolarmente utile in un'età in cui gli organi sono in formazione. A questa azione frenante allude il termine χαλινοί, da intendere qui come "scioglilingua", ma che nella sua accezione propria ("freni") allude proprio all'ostacolo frapposto ad una pronuncia fluida:[21]

---

appare la teoria avanzata proprio da Svenbro (1995) 23–30, per il quale "la lettura silenziosa può essere stata modellata sull'esperienza del teatro" (p. 23), per cui alla passività del lettore, al quale il testo parla senza bisogno di un'interpretazione vocale, corrisponde la passività dello spettatore di fronte alla scena. Inoltre, a riprova delle intersezioni fra teatro, lettura ed insegnamento l'autore riporta l'esempio suggestivo dallo *Spettacolo dell'alfabeto* del poeta ateniese Callia, probabilmente rappresentato nella seconda metà del V secolo. In esso il coro si costituisce di ventiquattro donne, ciascuna rappresentante una lettera dell'alfabeto ionico: esse, disponendosi due per due, ci consentono di assistere ad una esercitazione di scuola elementare.

19 Quint. *inst*. 1, 1, 37.

20 Cf. Wessely (1912); Fournet (2000). Sin da epoca antichissima, nel Lazio vi sono testimonianze di scioglilingua basati esclusivamente su *pastiches* fonetici privi di significato, in cui prevale il significante: si tratta, con buona probabilità, di prodotti tipici dell'oralità popolare. Sull'argomento si veda Mancini (2004); Bartezzaghi (2003) 85.

21 Il valore metaforico attribuito al termine greco da Quintiliano è un *unicum*. Un uso traslato dell'equivalente latino *frenum* si trova in Marziano Capella (5, 518, p. 179 Willis). Benché il termine venga impiegato anche in questo caso in ambito retorico-linguistico, l'autore lo inserisce in una sezione dedicata ai vizi in cui si può incorrere nella composizione, quindi con un'accezione diversa da quella quintilianea, ma pur sempre illuminante per l'uso tecnico: *Vitandi etiam freni, qui fiunt ex asperrimis litteris in unum concurrentibus, ut est Terentii in Hecyra* (v. 1)*: «Per pol quam paucos reperias meretricibus / fidelis evenire amatores, Syra»* ("Bisogna evitare anche i 'freni', che hanno origine dall'incontro di lettere stridenti, come avviene ne *La suocera* di Terenzio: «Ahimè, Sira: ormai sono ben pochi gli amanti fedeli alle meretrici»"). L'esempio

Κναξζβιχθυπτησφλεγμοδρωψ
Βεδυζαψχθωινπληκτρονσφιγξ[22]

Dalle testimonianze papiracee e letterarie sembrerebbe possibile parlare di due distinte categorie di χαλινοί: versi in cui erano impiegate tutte e 24 le lettere dell'alfabeto e che necessariamente non avevano alcun senso; versi che ammettevano la ripetizione delle lettere, pur sempre basati su complessi accostamenti fonetici, ma che erano portatori di un qualche significato, per quanto spesso oscuro o presentato sotto forma di indovinello.[23] Sebbene il loro uso sia documentato anche per l'apprendimento della scrittura,[24] Quintiliano ne limita l'utilità esclusivamente all'ambito della *pronuntiatio*.

---

di Marziano Capella, pur nella sua peculiarità, testimonia che in campo grammaticale-retorico tutti quei suoni che impedivano una fluida emissione della voce erano chiamati appunto χαλινοί: la loro accezione positiva o negativa dipendeva dall'uso che ne veniva fatto (per esercizio o per comporre). Un significato affine, anche se non relativo all'ambito tecnico, si trova in Plut. *quaest. conv.* 613c: …εἰ δὲ πάντων μὲν ὁ Διόνυσος Λύσιός ἐστι καὶ Λυαῖος, μάλιστα δὲ τῆς γλώττης ἀφαιρεῖται τὰ χαλινὰ καὶ πλείστην ἐλευθερίαν τῇ φωνῇ δίδωσιν… ("…se invece Dioniso è il dio che scoglie e libera da tutte le preoccupazioni, soprattutto se allenta il morso della lingua e concede alla parola la più ampia libertà…"). Inoltre nel linguaggio medico χαλινός sta ad indicare una qualche parte della bocca, le labbra, gli angoli o addirittura i denti, in ogni caso quegli organi che hanno una funzione occlusiva (cf. Cael. Aur. *tard. pass.* 1, 4; Nic. *Al.* 117, 223). A proposito dell'uso del termine in Galeno si veda Durling (1993).

22 Sono stati individuati ben cinque papiri di provenienza egizia (Fournet [2000] 63–64) in cui viene attestata la formula κναξζβιχθυπτησφλεγμοδρωψ. Due di questi papiri rientrano sicuramente nella categoria dei testi scolastici: il primo, in quanto scritto dalle mani di un allievo, il secondo di un maestro, ma accostato ad altri esercizi di alfabetizzazione che non lasciano dubbi sulla sua funzione. La presenza di monosillabi difficili da pronunciare in un libro di uno scolaro del III sec. a. C. (Guéraud-Jouguet [1938] 6–7; Cribriore [1996] 379) lascia supporre che la pratica dei χαλινοί fosse piuttosto antica, ma che i metodi pedagogici greci fossero rimasti stabili per tutto l'ellenismo, perdurando addirittura in epoca bizantina. Cf. Krumbacher (1920) 56–57, per ulteriori esempi relativi a questa particolare tipologia di versi.

23 Fournet (2000) 66. A questo proposito si veda Clemente Alessandrino (*strom.* 5, 8, 49, 1–2), che presenta un ulteriore impiego scolastico della sequenza κναξζβιχθυπτησφλεγμοδρωψ: si tratta di un contesto di insegnamento elementare (στοιχειωτικὴ τῶν παίδων διδασκαλία), in cui il χαλινός dissezionato è presentato ai ragazzi come una sorta di indovinello che essi sono chiamati a sciogliere: Ἀλλὰ καὶ τρίτος ὑπογραμμὸς φέρεται παιδικός· «μάρπτε, σφίγξ, κλώψ, ζβυχθηδόν»· σημαίνει δ', οἶμαι, διὰ τῆς τῶν στοιχείων καὶ τοῦ κόσμου διοικήσεως τὴν ὁδὸν ἡμῖν δεῖν ἐπὶ τὴν τῶν τελειοτέρων γίνεσθαι γνῶσιν, βίᾳ καὶ πόνῳ περιγινομένης τῆς αἰωνίου σωτηρίας ("Si presenta un terzo modello di scrittura per i fanciulli: «Marpte, sphinx, klops, zbychthedon»; significa, credo, attraverso l'ordine degli elementi del mondo, la nostra strada deve pervenire alla conoscenza delle cose più perfette, dal momento che la salvezza eterna si ottiene con lo sforzo e la sofferenza").

24 Cribiore (1996a) 148–152; Fournet (2000) 77–78.

2.4 Il *grammaticus*

Presso il *grammaticus* inizia il lavoro sistematico sulla formazione di una corretta pronuncia:[25] quando il bambino arriva da questo maestro sa già leggere e scrivere. Quintiliano avverte che questo livello di istruzione è più complesso di quanto possa sembrare:[26] il *magister* affronta lo studio della *pronuntiatio* con metodi e approcci differenziati; inoltre l'autore auspica che il *grammaticus* non si limiti alle poche nozioni pubblicate nei *commentarioli*, ma che fornisca agli allievi una preparazione scientifica e approfondita dei fenomeni linguistici.[27] Fra le sue materie di insegnamento un posto di rilievo è occupato, quindi, dalla *recte loquendi scientia*,[28] intesa sia come sapiente impiego di vocaboli appropriati, sia come ὀρθοέπεια.

La testimonianza di Quintiliano è molto interessante per la sua peculiarità: palesando, infatti, le difficoltà che il *grammaticus* incontrava nella spiegazione di aspetti così imponderabili come quelli fonetici, rivela gli espedienti didattici messi in atto dal maestro per le sue lezioni.[29] Dalle indicazioni di Quintiliano sembra che le annotazioni di carattere fonetico fossero molto più numerose di quanto non lascino intravedere i commenti successivi, ma è probabile che tale ricchezza di informazioni dipenda dall'intento che si propone l'autore di riqualificare la disciplina.

Quintiliano consiglia di operare su due fronti: in primo luogo il *grammaticus*, attraverso la lettura e le spiegazioni, dovrà condurre gli alunni ad una conoscenza

25 Il compito di perfezionare la pronuncia era da Cicerone (*de orat*. 1, 187) già attribuito completamente al *grammaticus*.

26 Il giudizio di Quintiliano (*inst*. 1, 4, 5–6) sulla docenza del grammatico è espresso in maniera piuttosto chiara: egli, infatti, asserisce che l'arte grammaticale non è assolutamente *tenuis* e *ieiuna*, anzi è fondamentale per la formazione del futuro oratore; inoltre è gradevole ed utile ad ogni età ed è la sola che abbia più sostanza che ostentazione. Lascia intendere che per il grammatico approfondire certi argomenti diverrà oggetto di *subtilitas* e servirà ad acuire gli ingegni dei giovani e ad aumentare l'erudizione di quelli già esperti. Quindi egli prende in considerazione questa disciplina nella forma più elevata. Per l'acquisizione di una maggiore complessità da parte della grammatica alle cui iniziali funzioni di insegnare a scrivere e leggere si aggiunsero anche l'esegesi del testo e la storia cf. Quint. *inst*. 2, 1, 4; Mart. Cap. 3, 229–230, pp. 61–62 Willis. Per una sintesi sull'argomento Frasca (1996) 517–521.

27 Quint. *inst*. 1, 5, 7.

28 Quint. *inst*. 1, 4, 2.

29 Dal momento, inoltre, che il testo scritto presenta non poche possibilità di anfibologia, che si riflettono anche nella pronuncia, Quintiliano (*inst*. 1, 5, 25–26) riporta un'interessante testimonianza di come gli antichi *grammatici* aggirassero questo ostacolo con alcuni espedienti prosodici e fonetici: *Scio iam quosdam eruditos, nonnullos etiam grammaticos, sic docere ac loqui ut propter quaedam vocum discrimina verbum interim acuto sono finiant* ("So che ormai alcuni eruditi, e anche proprio alcuni grammatici, insegnano e parlano in modo tale per cui, costretti dalle differenze di significato esistenti fra le parole, talvolta chiudono le parole stesse con un suono acuto" trad. [Calcante-]Corsi). Tale pratica viene rivendicata soprattutto per i pronomi e gli avverbi, per distinguere le diverse funzioni che assumono nel discorso.

dettagliata degli aspetti fonetici della lingua latina e greca. Inoltre è auspicabile ancora a questa età intervenire a livello articolatorio, così da correggere gli errori di pronuncia determinati da un uso scorretto degli organi di fonazione e svilupparne pienamente le potenzialità, portando l'allievo ad una consapevolezza maggiore del loro funzionamento. Per realizzare questo secondo obiettivo è necessario l'impiego di un metodo prevalentemente empirico.[30] Esistono, infatti, errori di pronuncia che non possono essere dimostrati con l'ausilio del testo scritto:

> *Et illa per sonos accidunt, quae demonstrari scripto non possunt, vitia oris et linguae: iotacismus et labdacismus et ischnotetas et plateasmus*[31] *feliciores fingendis nominibus Graeci vocant, sicut coelostomian*[32]*, cum vox quasi in recessu oris auditur.*[33]

30 Già Cicerone (*div.* 2, 96) si era pronunciato sui procedimenti necessari a correggere i *vitia naturalia* della voce, sostenendo l'utilità o dell'intervento medico o della riflessione e dell'esercizio.

31 Nei grammatici sono presenti diverse definizioni dello iotacismo, che rientra nei barbarismi fonetici: secondo Consenzio (*GLK* 5, 394, 11) consiste in una pronuncia errata, tendente ad accentuare il suono o ad affievolirlo. Per Pompeo (*GLK* 5, 286, 7 ss.), invece, *fit hoc vitium, quotiens post ti vel di sillaba sequitur vocalis, si non sibilus sit. Quotienscumque enim post ti vel di sillaba sequitur vocalis, illud ti vel di in sibilum vertendum est. Non debemus dicere ita, quem ad modum scribitur Titius, sed Titius; media illa sillaba mutatur in sibilum.* ("Questo vizio si verifica ogni volta che una vocale segue le sillabe *ti* o *di*, se non si pronuncia con un'articolazione sibilante. Infatti, ogni volta che dopo le sillabe *ti o di* segue una vocale, bisogna mutare quel *ti* o *di* in un sibilo. Non dobbiamo pronunciare *Titius* così come è scritto, ma 'Tizio'; la sillaba mediana deve essere mutata in sibilo"). In pratica tutte le volte che non si pronuncia con un'articolazione sibilante la vocale i, posta fra dentale e vocale, si commette uno iotacismo. Per Isidoro (*orig.* 1, 32, 7) questo vizio consiste nella pronuncia flebile della iota: *Iotacismus est, quotiens in iota littera duplicatur sonus, ut Troia, Maia; ubi earum litterarum adeo exilis erit pronuntiatio, ut unum iota, non duo sonare videantur* ("Si ha *iotacismo* quando la lettera *i*, in parole quali *Troia* o *Maia*, invece che con suono raddoppiato, è pronunciata in modo così debole da risuonare come lettera non già doppia, ma semplice" trad. Valastro Canale). Il labdacismo consiste in un'errata articolazione per eccesso o difetto della liquida laterale. Isid. *orig.* 1, 32, 8: *Labdacismus est, si pro una L duo pronuntientur, ut Afri faciunt, sicut colloquium pro coloquium; vel quotiens unam L exilius, duo largius proferimus* ("Si ha *labdacismo* se invece di un'unica L se ne pronunciano due, così come fanno gli Africani – per esempio *colloquium* invece di *coloquium* – ovvero quando pronunciano la L semplice debolmente e la L doppia con troppa forza" trad. Valastro Canale); Pomp. *GLK* 5, 286, 34 ss. Tutti i grammatici concordano, comunque, nel considerare anche questa una forma di barbarismo. L' *ischnotes* consiste nella pronuncia flebile o esile, dovuta ad una posizione troppo stretta delle labbra (Cic. *de orat.* 3, 41). Il plateasmo, cioè il difetto contrario all'*ischnotes*, si verifica quando le parole sono pronunciate con la bocca spalancata (*ibi*).

32 Cf. Quint. *inst.* 1, 11, 6.

33 Quint. *inst.* 1, 5, 32. Sui *vitia oris* cf. Niedermann (1948); Katsouris (1989) 119–122; per le fonti grammaticali (in parte qui riprodotte) cf. Colson (1924) 61–62 (in particolare, per le ragioni che sconsigliano di accogliere la lezione *miotacismus* presente in A ed in altri MSS quintilianei); Piscitelli (2001) 820–823.

> Nell'emissione dei suoni si verificano anche fenomeni che non possono venir mostrati per iscritto, in quanto sono dovuti a difetti della bocca e della lingua: *iotakismoi*, *labdakismoi*, *ischnotetes* e *plateasmoi* li chiamano i Greci, più abili di noi nell'inventare una terminologia, come nel caso di *koilostomia*, che indica quando si sente la voce quasi in fondo alla bocca (trad. [Calcante-]Corsi).

Tutti questi errori riguardano un uso improprio degli organi di fonazione (*vitia oris et linguae*) ed un'errata articolazione delle lettere: il parlante non è in grado, per formazione o conformazione degli organi, di controllare l'emissione del suono. In effetti, lascia piuttosto perplessi il fatto che Quintiliano in questa sezione dell'opera si limiti ad elencare cursoriamente i difetti, senza fornire alcuna spiegazione sugli esercizi o i metodi impiegati[34] dal *grammaticus* per eliminarli: è possibile che egli ritenga più efficace affidare il compito ad un 'esperto' del settore. Le stesse imperfezioni, come si vedrà, saranno oggetto delle lezioni del *comoedus*, il quale, in qualità di maestro di dizione, ha il compito di correggere i *vitia oris*. In questo caso Quintiliano si sofferma maggiormente sull'anatomia del difetto,[35] probabilmente perché ritiene che questo aspetto eminentemente pratico debba essere affrontato da chi abbia un'esperienza 'professionale' della pronuncia.

Diverso è il caso di quei chiarimenti che conducono l'allievo alla correttezza dell'enunciato ed allo sviluppo di un gusto estetico per l'eufonia: in questa circostanza Quintiliano fornisce indicazioni dettagliate al *grammaticus* su quali conoscenze debba dispensare all'allievo e come. È ipotizzabile che tali chiarimenti avvenissero in occasione della *praelectio* esegetica, quando il maestro forniva ai singoli allievi una spiegazione preliminare del testo,[36] oltre a delucidazioni fonetiche. La *praelectio*[37] diviene, quindi, un momento di riflessione ed analisi del testo poetico, per guidare l'allievo alla comprensione della genesi degli errori di

---

34 Un esempio emblematico di un esercizio pratico per eliminare i difetti di articolazione delle lettere è offerto dal famoso aneddoto di Demostene che faceva rotolare i sassolini nella bocca (cf. Cic. *de orat*. 1, 260; Plut. *Dem*. 11, 1).

35 Quint. *inst*. 1, 11, 4–7. Cf. *infra*, pp. 56–71.

36 A questo proposito, Bonner (1986) 285–286 ritiene che la *praelectio* sia nata come spiegazione individuale e non come lettura corale, anche se nelle classi numerose si rendeva necessario fornire delucidazioni collettive (Quint. *inst*. 1, 2, 15), seguite da letture in coro da parte degli allievi (Sen. *suas*. 2, 13; Macr. *Sat*. 1, 24, 5). Secondo lo studioso, dunque, dopo una spiegazione offerta al singolo allievo riguardo alla corretta punteggiatura e sui significati dei vocaboli, adeguata alle sue capacità, il maestro eseguiva una pubblica lettura espressiva, così l'alunno poteva segnare le pause, l'intonazione, la prosodia del brano. In un secondo momento l'allievo era chiamato a ripetere la lettura che il maestro correggeva definitivamente.

37 Per l'uso di questo termine in Quintiliano cf. *inst*. 1, 2, 15 (per il nome); 1, 5, 11; 1, 8, 8 e 13 (per il verbo).

pronuncia. Il maestro si serve essenzialmente di un metodo analitico applicato al testo: l'allenamento acustico prodotto dalla lettura dei testi poetici o dal riconoscimento di certi suoni vocalici e consonantici, analizzati singolarmente o negli effetti prodotti dalla loro congiunzione, introduce ad una conoscenza profonda dei fenomeni fonetici, indispensabile per poterne fare un uso razionale e strumentale nella futura prassi forense. Al *grammaticus*, quindi, il compito di fissare le basi delle conoscenze teoriche,[38] al *comoedus* l'applicazione pratica: questo, probabilmente, il progetto didattico auspicato da Quintiliano per i suoi allievi.

L'autore denuncia immediatamente le difficoltà che il *grammaticus* incontra nel segnalare gli errori che si commettono nel parlare.[39] Per aggirarle il maestro si serve di due strumenti: del testo poetico, appunto, e dell'orecchio; nel primo caso produce esempi, tratti soprattutto da Virgilio,[40] avvalendosi della prosodia, grazie alla quale si possono evidenziare alcune particolarità necessitate da esigenze metriche relative all'uso della dieresi e sineresi o all'allungamento o abbreviamento delle sillabe.

---

38 Solo il grammatico esperto sa trasmettere agli allievi la competenza di distinguere in maniera sottile il suono delle lettere, stabilendo se nella lingua latina ne mancano alcune ed altre sono superflue e rilevando la necessità dell'uso consonantico delle vocali, le trasformazioni fonetiche di parole in flessione o composizione con preposizioni, i mutamenti storici (Quint. *inst*. 1, 4, 7–17). Analizzerà, dunque, i difetti che rientrano nella categoria dei 'barbarismi' (*inst*. 1, 5, 6), che si configurano come alterazione dell'elemento sonoro (barbarismi fonetici) e si manifestano *divisione, complexione, adspiratione* (*inst*. 1, 5, 6); cf. Isid. *orig*. 1, 32, 1: *Barbarismus est verbum corrupta littera vel sono enuntiatum* […] *Appellatus autem barbarismus a barbaris gentibus, dum Latinae orationis integritatem nescirent* ("Barbarismo è una parola pronunciata corrompendo una lettera o un suono […] Il barbarismo prese nome dalle genti barbare al tempo in cui esse non conoscevano ancora la purezza della lingua latina" trad. Valastro Canale). In particolare Quintiliano si interessa a quei barbarismi che implicano un'aggiunta o sostituzione di una lettera all'interno di una parola (*inst*. 1, 5, 10, ma cf. anche 1, 5, 32), l'uso scorretto dell'aspirazione (*inst*. 1, 5, 19; cf. Bonner [1986] 257–258) o del tono della voce, inteso come elevazione e abbassamento e impiego degli accenti (*inst*. 1, 5, 29; cf. Bonner [1986] 256–257). Un contributo interessante per i barbarismi fonetici è offerto da Rispoli (1995) 197–218 la quale ritiene che in origine venissero percepiti come errori riguardanti "l'involucro sonoro del linguaggio" ([1995] 197, n. 1), ovvero relativi piuttosto al σημαῖνον che al σημαινόμενον. Una testimonianza determinante in questo senso può essere costituita da un passo di Strabone (14, 2, 28), in cui l'autore commenta il termine βαρβαροφώνων presente in Omero (*Il*. 2, 867) affermando che solo in un secondo momento il termine venne riferito agli stranieri, mentre in origine qualificava tutti coloro che presentavano una qualche difficoltà nell'articolazione dei suoni o che parlavano troppo velocemente. Per l'uso di una pronuncia latina corretta, lontana dal *sonus vocis agrestis* cf. Cic. *de orat*. 3, 40–46.

39 Quint. *inst*. 1, 5, 17.

40 *Ibi*. È probabile che l'autore si serva di quegli stessi esempi da lui prodotti in occasione delle spiegazioni scolastiche. Per l'uso di passi esemplari che venivano memorizzati dagli allievi e così utilizzati per spiegazioni di diversa natura cf. Fantham (1982) 245–247.

Il maestro, quindi, utilizza il testo poetico per mostrare *e contrario* quegli artifici fonetici che sono ammessi solo in poesia per ragioni prosodiche, ma non nel linguaggio corrente, e che il fanciullo memorizza meglio proprio in virtù dell'esempio in versi. Sta al docente competente realizzare questa sottile distinzione,[41] evitando che gli scolari, tratti in inganno dalle licenze poetiche, le imitino nel linguaggio quotidiano.[42]

È verosimile che fossero rari i casi in cui i maestri potevano affrontare discorsi di tale profondità con allievi che ancora a questo livello intendevano per lo più raggiungere una preparazione media, ma è interessante vedere come esistesse già una riflessione teorica sulla fonetica che sicuramente aveva dei riscontri pratici, anche in ambito didattico.

L'occasione per segnalare tutte le altre eccezioni che si riflettono nella pronuncia e che non possono essere colte *nisi aure* può essere la lettura a voce alta (*lectio*), operata dal *grammaticus* e poi dall'allievo:

> *Superest lectio, in qua puer ut sciat ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi cludatur sensus, unde incipiat, quando attollenda vel summittenda sit vox, quid quoque flexu, quid lentius celerius concitatius lenius dicendum, demonstrari nisi in opere ipso non potest. Unum est igitur quod in hac parte praecipiam, ut omnia ista facere possit: intellegat.*[43]
>
> Rimane la lettura. In essa, non si può ricorrere che alla dimostrazione pratica perché il ragazzo impari dove trattenere il fiato, in quale punto fare una pausa all'interno del verso, dove si concluda e dove inizi il pensiero, quando alzare e quando abbassare la voce, che cosa dire con le varie inflessioni, cosa più lentamente, cosa più velocemente, cosa con maggior concitazione, cosa con maggior pacatezza. Qui darò un consiglio soltanto: per poter fare tutto quanto ho elencato, il fanciullo deve capire ciò che sta leggendo (trad. [Calcante-]Corsi).

Il maestro – dice Quintiliano – può dimostrare solo nella pratica (*demonstrari nisi in opere ipso non potest*) quale sia la corretta respirazione, ovvero le pause

41 Quint. *inst*. 1, 5, 5. Lo stesso rilievo viene fatto in 9, 3, 2 e 10.

42 Quint. *inst*. 1, 5, 11; 1, 8, 13–15. Per Quintiliano l'allievo deve sapere che negli scrittori in versi i barbarismi si trasformano da *vitia* in *virtutes* quando usati intenzionalmente. L'importanza deputata a questo aspetto dallo scrittore sembrerebbe testimoniare implicitamente l'esitenza di due scuole di pensiero per quanto riguarda l'analisi del testo poetico, secondo un approccio meramente fonetico: una più rigida, che identifica il barbarismo come un errore, l'altra che attribuisce maggior rilievo all'aspetto estetico, sottolineando gli elementi positivi dell'eccezione in relazione alla funzione poetica. A questo proposito Rispoli (1995) 202–205 offre un esempio dell'esistenza di queste diverse posizioni e modalità critiche del testo poetico già in Aristotele, in cui è presente l'esempio del vecchio Euclide, che osa mettere alla berlina lo stesso Omero per le sue licenze poetiche (Arist. *poet*. 1458b 5–31). Per questo argomento cf. anche Bonner (1986) 255–260.

43 Quint. *inst*. 1, 8, 1–2.

utili a chiarire il senso e quelle necessarie per riprendere fiato,[44] la prosodia del brano, l'intonazione richiesta dal contesto. Questo tipo di insegnamento prepara l'allievo alle esigenze dell'*actio* oratoria.

La struttura ternaria del passo quintilianeo è stata lucidamente evidenziata da Alberto Cavarzere,[45] il quale, riprendendo una linea inaugurata da Barwick,[46] vi individua una allusione alle teorie grammaticali greche: in particolare quelle contenute nel secondo paragrafo dell'*Ars grammatica* attribuita a Dionisio Trace,[47] in cui si chiariscono le competenze richieste per la lettura. Ciò che preme qui evidenziare è piuttosto come la lettura a voce alta fosse considerata nell'antichità una forma di recitazione-interpretazione: lo prova la frequenza con cui i termini ἀνάγνωσις e ὑπόκρισις sono impiegati alternativamente, ed in effetti è con la lettura che l'allievo impara a regolare l'emissione sonora della voce, ma anche a riprodurre con la sua modulazione i sentimenti.[48] Del resto la cosa non stupisce: si è visto,

44 Una esemplificazione in questo senso è fornita dallo stesso Quintiliano, nel capitolo sull'*actio* (*inst.* 11, 3, 35). Qui egli intende dimostrare quanto sia importante per l'ermeneutica del testo un uso corretto delle pause e per la spiegazione si serve dei primi versi dell'*Eneide* virgiliana: le pause esaminate non sono quelle conclusive del periodo, ma quelle espressive, di breve durata, necessarie a rendere comprensibile il dettato del testo; i termini tecnici con cui esse vengono designate sono ὑποδιαστολή e ὑποστιγμή: la pausa breve assolve pienamente a questa funzione, mentre quella lunga interrompe l'organico fluire del pensiero. È evidente come la precettistica qui esposta impieghi la respirazione e le pause ad arte e sia profondamente collegata alla comprensione del brano, a dimostrazione della diversa espressività da conferire alle varie sezioni del discorso (Cavarzere [2011] 200–204). Sulla terminologia tecnico-grammaticale relativa all'interpunzione sia latina che greca vd. Vallozza (2000a) 227; (2001) 971–972; (2004) 189–190. La studiosa ricostruisce l'utilizzo dei termini in ambito grammaticale e precisamente dalla *Grammatica* di Dionisio Trace (*GGr* I 1, 6, 4–13 Uhlig; I 1, 7, 3–8 Uhlig) al perduto Περὶ στιγμῆς τῆς καθόλου di Nicanore (come risulta dal commento di Melampo-Diomede alla *Grammatica* di Dionisio Trace, *GGr* I 3, 27, 30–28, 8 Hilgard). Interessanti considerazioni in Zicàri (1969) 67–70 e, da ultimo, in Cavarzere (2011) 193–196 e 201–208.

45 Cavarzere (2011) 184–199. Per lo studioso Quintiliano nel brano si riferirebbe, rispettivamente, alla διαστολή (*ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi claudatur sensus, unde incipiat*), alla προσῳδία (*quando attollenda vel summittenda sit vox*) e all'ὑπόκρισις (*quid quoque flexu, quid lentius celerius concitatius lenius dicendum*). Particolarmente interessante è quest'ultimo punto: Cavarzere, infatti, deduce che il passo si riferisca alla recitazione da un'analogia lessicale con un brano contenuto nel capitolo dedicato alla figura del *comoedus* (*inst.* 1, 11, 12), in cui si dice che questi insegnerà all'allievo con quale inflessione (*flexus*) dovrà leggere i brani che esprimono i diversi sentimenti.

46 Barwick (1922) 267.

47 *GGr* I 1, 6, 5–13 Uhlig. Una sintesi sulle controverse teorie relative all'attribuzione dell'opera si trova in Cavarzere (2011) 187–196; per l'esame del passo ed ulteriori riferimenti letterari relativi alla lettura scientifica cf. Del Corso (2005) 23–30; Reinhardt – Winterbottom (2006) XXVIII–XXX; Stramaglia (2011) 359–360.

48 Rispoli (1995) 221. Cf. anche Svenbro (1991) 161–187.

infatti, che la riflessione sull'arte dell' ὑπόκρισις nacque probabilmente in ambito grammaticale,[49] per cui si può supporre che essa abbia avuto origine proprio in relazione alla lettura del testo, intesa come esecuzione orale. Quintiliano sottolinea che l'allievo, per riuscire in questa operazione, deve capirne il significato: la lettura, dunque, contribuisce anche allo sviluppo dell'intelligenza, grazie alla sua funzione ermeneutica. Si tratta di una lettura interpretativa, che cerca di penetrare l'intenzione dell'autore e di esprimerla attraverso l'esecuzione fonica. Il testo antico, come non manca di sottolineare Cavarzere,[50] presenta non poche difficoltà, dal momento che le lettere sono disposte in *scriptio continua* e pochissimi sono i segni di interpunzione utilizzati (basti pensare alla mancanza del punto interrogativo o esclamativo), diverse invece le quantità delle sillabe, e le intonazioni da rendere. Emblematico, in questo senso, un passo di Dionigi di Alicarnasso in cui Demostene, ancora una volta, diviene modello per la sua eccellenza nell'*actio*:

> Ἡ λέξις μὲν οὖν, εἴποιμ' ἄν, οἰκείως κατασκεύασται πρὸς ταῦτα, μεστὴ πολλῶν οὖσα ἠθῶν καὶ παθῶν καὶ διδάσκουσα, οἵας ὑποκρίσεως αὐτῇ δεῖ. Ὥστε τοὺς ἀναγινώσκοντας τὸν ῥήτορα τοῦτον ἐπιμελῶς χρὴ παρατηρεῖν.[51]
>
> Lo stile, direi, è del tutto funzionale alla presentazione del discorso, dal momento che è pieno di sentimenti e passioni e insegna di quale recitazione c'è bisogno. Perciò è necessario che leggendo questo oratore (scil. Demostene) si pronunci ogni cosa perfettamente.

L'autore sottolinea come le parole stesse scritte da Demostene, se pronunciate secondo l'intenzione dell'oratore, aiutino a rendere in maniera appropriata i sentimenti sottesi.[52] Anche in questo caso, inoltre, il verbo ἀναγιγνώσκω, solitamente usato per la lettura, è impiegato per indicare il testo scritto da recitare.

La lettura diviene *performance* allo stesso tempo interpretativa ed intellettiva grazie alle virtù mimetiche della voce, che restituisce all'uditorio non solo il contenuto del testo, ma anche i sentimenti che hanno animato la sua composizione. Evidentemente l'allievo in questo modo pratica una forma rudimentale di recitazione e di questo è consapevole lo stesso Quintiliano: non a caso, infatti, egli sente l'esigenza, già a partire da questo livello di apprendimento, di chiarire

---

49 Si pensi ad Aristotele (*rhet*. 1403b 26), per il quale si veda *supra*, p. 8, il quale sostiene che Glaucone di Teo fu il primo a dare inizio ad una riflessione in campo poetico sull'importanza dell' ὑπόκρισις.

50 Cavarzere (2011) 191, ma già prima Rispoli (1991) 106, n. 46; 110; 116–117 = (1995) 233, n. 38; 240; 247–249.

51 Dion Hal. *Dem*. 53, 5.

52 L'idea che il discorso indichi, con il suo significato, anche il modo in cui deve essere pronunciato, ritorna in Longino (*RhG* I² p. 196, 2–5 Sp.-Hamm).

i confini della recitazione e della retorica, perché non si creino sovrapposizioni indebite. Nel parlare della lettura interpretativa dei poeti presso il *grammaticus*, l'autore precisa che laddove nel testo poetico si incontrino delle prosopopee, queste non devono essere pronunciate come fanno i comici, pur essendo necessario un qualche cambiamento nel tono della voce, che permetta di distinguere cosa viene detto dal poeta e cosa dal protagonista che egli introduce a parlare.[53]

L'accostamento con il comico chiarisce come fra lettura e recitazione esistano dei margini di somiglianza e la differenza sia molto sottile. Essa consiste essenzialmente nella naturalezza dell'esecuzione, come sembrerebbe confermare una critica rivolta dall'autore stesso, sempre a proposito della prosopopea, nei confronti di quei comici la cui *ars omnis constat imitatione*: riferendosi a due commedie menandree, l'*Hydria* e il *Georgos*, infatti, Quintiliano afferma di non approvare l'esecuzione di quegli attori che pronunciano le battute con voce tremula o effeminata se devono recitare la parte di un vecchio o di una donna.[54]

Se, come si è detto, il brano contenuto nel secondo paragrafo dell'*Ars grammatica* attribuito a Dioniso Trace costituisce un documento fondamentale per l'interpretazione della lettura come forma di recitazione-esecuzione,[55] ciò che qui interessa porre in rilievo è che le analogie con il passo quintilianeo non si limitano ai livelli di competenza che l'allievo deve possedere, ma riguardano anche l'utilità attribuita ai singoli generi letterari per lo sviluppo delle capacità interpretative, le uniche, tra l'altro, sulle quali Dionisio si sofferma con ulteriori chiarimenti:

> Ἀναγνωστέον δὲ καθ' ὑπόκρισιν, κατὰ προσῳδίαν, κατὰ διαστολήν [...] τραγῳδίαν ἡρωικῶς ἀναγνῶμεν, τὴν δὲ κωμῳδίαν βιωτικῶς, τὰ δὲ ἐλεγεῖα λιγυρῶς, τὸ δὲ ἔπος εὐτόνως, τὴν δὲ λυρικὴν ποίησιν ἐμμελῶς, τοὺς δὲ οἴκτους ὑφειμένως καὶ γοερῶς.
>
> Bisogna leggere rispettando la resa del testo, secondo la prosodia e l'interpunzione [...] leggiamo la tragedia con intonazione eroica, la commedia con le inflessioni che usiamo nella

53 Quint. *inst*. 1, 8, 3. Immediatamente prima Quintiliano ammonisce il proprio allievo a non eseguire una lettura cantilenata; il precetto ricorda l'ostilità quintilianea nei confronti della *modulatio scaenica* (11, 3, 57) per la quale vd. *infra*, p. 68–70 e 89. Anche in questo caso, dunque, lettura, teatro e *actio* retorica sembrano essere accomunati dai medesimi difetti.

54 Quint. *inst*. 11, 3, 91. Cf. Petrone (2007) 35. Per la stretta relazione fra prosopopea e recitazione vd. il cap. 5; in particolare sui passi quintilianei qui menzionati a pp. 151–152.

55 Dion. Thr. *Ars gramm*. *GGr* I 1, 6, 5–13 Uhlig. La complementarità dei linguaggi metaverbali in occasione della lettura è espressamente dichiarata dagli scoliasti, i quali spiegano che l'ὑπόκρισις consiste in una pratica imitativa che implica l'adattamento alla natura del personaggio che pronuncia le parole (μίμησις ἁρμόζουσα τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις); essa riguarda il discorso (λόγος, contenuto, stile, lessico), la gestualità (σχῆμα), i movimenti del corpo (αἱ τῶν σωμάτων κινήσεις) e l'espressività del volto (*GGr* I 3, 172, 2–5; 7, 305, 26–28; 8, 474, 2–5 Uhlig).

vita reale, l'elegia in modo triste, l'*epos* con vigore, la poesia lirica con armonia, le opere che esprimono commiserazione con tono dimesso.

In particolare, per quanto riguarda i generi drammatici, nel brano ricorre la tragedia, per la quale è necessario l'impiego di un tono magniloquente, mentre per la commedia sembrerebbe esservi un'allusione all'opportunità di adeguare la lettura all'*ethos* del personaggio. Per ora basterà anticipare che questi caratteri relativi ai generi teatrali ricorrono con le medesime accezioni anche in Quintiliano, che ascriverà alla commedia una speciale utilità per la prassi oratoria, in virtù della sua verosimiglianza:[56] come vedremo, questa connotazione realistica veniva riconosciuta al *genus* in ambito non solo letterario ma anche retorico-grammaticale, e ciò dovette influire, insieme ad altre considerazioni più strettamente socio-culturali, sulla scelta di Quintiliano del *comoedus* quale maestro di *actio*.

Le richieste fatte all'alunno già presso il grammatico, dunque, sono piuttosto alte soprattutto a causa della scarsità delle indicazioni testuali che permettano di comprendere il senso del testo: gli scoli, infatti, forniscono suggerimenti preziosi in questo senso, relativamente alle pause, all'intonazione, alla punteggiatura.[57] Il lavoro presso il grammatico, dunque, per Quintiliano costituisce l'indispensabile complemento di quello del *comoedus*: l'allievo viene introdotto con la lettura a riflettere sul diverso impiego della voce in relazione al contenuto e agli obiettivi comunicativi dell'autore. Compie in questo modo, per così dire, un doppio movimento: verso il basso, di comprensione profonda non solo del σημαινόμενον, ma anche del vissuto emozionale che ha determinato la genesi del testo, e verso l'esterno attraverso il σημαῖνον, con il quale cerca di rendere partecipi gli ascoltatori di questa sua acquisizione.

2.5 Il *comoedus*

2.5.1 Perché proprio il *comoedus*?

Più o meno negli stessi anni in cui l'allievo si dedica allo studio della grammatica, Quintiliano consiglia di affidarlo anche al *comoedus*.[58] Il suo compito è chiarito

56 Quint. *inst*. 1, 11, 12.
57 Cf. Rispoli (1991) 109 = (1995) 237–238: la studiosa, che si riferisce essenzialmente a testi greci, sottolinea che tali chiarimenti vengono preceduti da aggettivi verbali con funzione prescrittiva come ἀναγνωστέον, προενεκτέον ed altri termini gravitanti intorno al campo semantico dell'ὑπόκρισις.
58 Quint. *inst*. 1, 11, 1–14.

con molta precisione dall'autore, che da un lato riconosce la necessità di tale docenza, dall'altro ne teme l'uso indiscriminato: è un insegnamento che si avvale delle risorse della pratica, ma che si fonda anche sulla formazione letteraria.

Il *comoedus* deve occuparsi soprattutto della pronuncia: suo compito primario è *emendare vitia oris*, ovvero praticare una sorta di precettistica della dizione; deve insegnare in quale modo si possa raggiungere l'uniformità dell'espressione, come il gesto si accordi alla parola, esercitare la capacità respiratoria dell'allievo, indicare quali siano le regole della postura, infine leggere brani selezionati di commedie per regolare il tono e le emozioni nel porgere il discorso.

Quintiliano, in effetti, si rende conto che l'oratoria tende sempre più ad allontanarsi dalla realtà, divenendo una *performance* teatrale; già Seneca il Vecchio aveva denunciato la passione smodata dei declamatori della sua epoca per il plauso del pubblico da ottenere a tutti i costi,[59] e numerosi altri teorici di quest'arte si erano scagliati contro l'eloquenza effeminata e lasciva, tipica di certi spettacoli immorali;[60] ma ai tempi di Quintiliano il fenomeno aveva assunto proporzioni intollerabili. Parlando della degenerazione delle declamazioni scolastiche, lo stesso Quintiliano polemizza con l'oratoria priva di virilità, istrionica, caratterizzata da un fascino voluttuoso.[61] Era, dunque, piuttosto difficile distinguere i confini fra i generi:[62] l'intento dell'autore è proprio quello di stilare un programma dettagliato di ciò che effettivamente l'oratore possa riprendere dalla tecnica teatrale e cosa, invece, debba eliminare,[63] per affidarne la docenza ad un attore di professione. Del resto la teatralità di certe esibizioni oratorie lasciava

59 Sen. *contr.* 9, pr. 2; per l'autore Crasso rappresenta il modello di corretta *pronuntiatio* (*contr.* 3, pr. 3), perché possiede la stessa capacità di porgere il discorso che caratterizza l'attore, sebbene la sua arte non abbia nulla di teatrale: *Pronuntiatio quae histrionem posset producere, nec tamen quae histrionis posset videri* ("Dizione che poteva far grande un attore e tuttavia non aveva nulla di teatrale" trad. Zanon dal Bo); cf. Quint. *inst.* 4, 2, 37; 4, 2, 127; 12, 9, 1–4 e Sen. *epist.* 20, 2 in cui il filosofo critica l'eccessiva ricerca di assenso da parte dei declamatori; ma soprattutto *epist.* 52, 12 in cui osserva che ci dovrebbe essere qualche differenza fra l'applauso del teatro e della scuola di retorica.

60 Cf., ad esempio, *Rhet. Her.* 3, 12, 22.

61 Quint. *inst.* 5, 12, 20. Per il tema della mancanza di virilità nell'oratoria cf. Enders (1997), che imputa la corruzione dell'oratoria alla preferenza attribuita al plauso del pubblico, piuttosto che alla ricerca della verità; Gunderson (2000) 111–148.

62 Del resto, come si è visto (cf. cap. 1, p. 24), non solo l'oratoria era debitrice nei confronti del teatro, ma anche le arti sceniche si ispiravano all'eloquenza asiana.

63 In realtà il proposito di distinguere le competenze degli esperti nelle varie discipline sembra essere alla base di tutte le scelte istituzionali di Quintiliano: come si vedrà, infatti, egli intende differenziare il compito del *grammaticus* da quello del *rhetor* e la funzione di quest'ultimo da quella del filosofo.

supporre che molti aspiranti oratori apprendessero le tecniche teatrali o frequentando gli spettacoli o affidandosi ad attori professionisti; i gusti e le aspettative del pubblico erano, dunque, cambiati:

> *Sed iam recepta est actio paulo agitatior et exigitur et quibusdam partibus convenit, ita tamen temperanda ne, dum actoris captamus elegantiam, perdamus viri boni et gravis auctoritatem.*[64]
>
> Ma oggi è ormai comunemente ammessa e si esige un'azione oratoria un po' più animata, ed essa è adatta a certe sezioni; tuttavia deve essere moderata per evitare che, mentre cerchiamo di imitare l'eleganza dell'attore, perdiamo l'autorevolezza che è propria di una persona per bene e seria (trad. Calcante[-Corsi]).

È evidente che Quintiliano attribuisce all'attore una certa eleganza,[65] spingendosi così ben oltre gli impliciti riconoscimenti alla recitazione fatti da Cicerone e mostrando la propria volontà di riqualificare la professione dell'attore nelle sue forme più nobili. Per questo, senza infingimenti, propone di affidare la formazione dell'allievo anche ad un *comoedus*, cosicché l'acquisizione di tali competenze non avvenga in maniera indiscriminata, ma sulla base di una scelta fondata sul criterio dell'effettiva utilità e nel rispetto della dignità della professione. La riformulazione dell'oratoria, dunque, deve essere condotta non attraverso un'aperta e totale opposizione agli espedienti teatrali, ma con una loro strumentalizzazione misurata e ponderata.

---

64 Quint. *inst*. 11, 3, 184. A proposito del cambiamento dei gusti del pubblico romano si esprime molto chiaramente anche Tacito (*dial*. 19, 5–20, 3) che, ponendo a confronto l'oratoria del passato, verbosa e pedante, con quella della sua epoca, afferma che chiunque ormai *adsuevit iam exigere laetitiam et pulchritudinem orationis; nec magis perfert in iudiciis tristem et impexam antiquitatem quam si quis in scaena Roscii aut Turpionis Ambivii exprimere gestus velit* ("Si è abituato ormai ad esigere un discorso fiorito ed adorno, e non sopporta la squallida e rustica maniera di un tempo più di quanto sopporterebbe un attore che volesse riprodurre sulla scena un Roscio o un Turpione Ambivio" trad. Arici). A prescindere dai rilievi tecnici e dalle novità strettamente retoriche, è interessante notare il riferimento alla prassi teatrale: in questo caso Roscio viene criticato per la scarsa vivacità delle sue esibizioni. A ben vedere il rilievo non stupisce: Cicerone usa parole di elogio nei confronti di Roscio, di cui loda sempre la convenienza (si veda, ad esempio, *de orat*. 1, 130); anche Quintiliano si riferisce alla sua competenza proprio per valorizzare le qualità di un'arte che non scade negli eccessi (*inst*. 11, 3, 111–112) e che per questo può essere utile all'oratore. Tacito, al contrario, intende rilevare il cambiamento di gusti di un uditorio che si compiace proprio di quegli eccessi. La gestualità dell'attore, dunque, essendo eccessivamente misurata, non incontra i gusti di un pubblico più esigente. Inoltre, il fatto che la considerazione riguardi esclusivamente il teatro comico è probabile conferma di una certa diffusione, all'epoca di Tacito, di questo genere rispetto a quello tragico.

65 A quale virtù istrionica alludesse precisamente Quintiliano con questo termine risulta chiaro da *inst*. 1, 11, 19, dove l'autore parla più precisamente di *decor*. Per l'interpretazione del passo cf. *infra*.

Occorre innanzitutto chiarire che con il termine *comoedus* Quintiliano non intende parlare dell'attore in generale,[66] ma proprio dell'attore comico di un certo livello, distinto dall'*histrio*, designazione generica, ma che in Cicerone acquisiva addirittura un'accezione negativa: egli, infatti, vi identificava sovente un qualsiasi attore di bassa qualità che poteva costituire un termine di confronto deteriore con l'oratore.[67] In realtà, come si cercherà di dimostrare, in Quintiliano la scelta del *comoedus* è frutto di una meditata e coerente convinzione e rispecchia i mutamenti sociali dell'epoca.

Che nel nostro brano ci si riferisca precisamente al *comoedus* è evidente dalle parole con cui Quintiliano mette in guardia dagli eccessi di quell'arte: infatti, dopo aver raccomandato che l'aspirante oratore si affidi a lui, nei limiti in cui è necessario per acquisire una buona pronuncia, asserisce:

---

66 Per questa teoria cf. Navarre (1899) 223, ma già prima Witschel (1844) 1409. Del resto Warnecke (1913) 2124, differenzia nettamente le due specializzazioni, sottolineando come Quintiliano affidi il suo allievo proprio al *comoedus*. A proposito del ruolo dell'attore nell'antica Grecia cf. Schneider (1956) 187–232.

67 Per una dimostrazione del diverso uso ciceroniano del termine *actor* rispetto ad *histrio*, che compare quasi sempre in contesti in cui è il termine di paragone negativo rispetto all'oratore, cf. Zucchelli (1963) 41–42. Lo studioso, inoltre, postula in Quintiliano una netta distinzione fra l'*histrio* ed il *comoedus* (p. 86). A questo proposito si consideri *inst.* 6, 2, 35, in cui compaiono i termini *histrio* e *comoedus* come entità distinte: *Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi* (per la traduzione e l'analisi del passo cf. cap. 3, p. 113). In realtà il riferimento in 11, 3, 89, ove si designano gli attori più qualificati con il termine *histriones*, sembrerebbe smentire l'ipotesi di una distinzione semantica in Quintiliano fra i due termini: *Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit* ("L'oratore deve essere molto diverso dal ballerino e il gesto deve conformarsi al senso più che alle parole, come ebbero l'abitudine di fare anche gli attori un po' più seri" trad. Calcante[-Corsi]). Quintiliano sta dimostrando che non tutti gli attori (*histriones*) fanno uso di una gestualità eccessiva, ma solo i pantomimi (*saltatores*), che l'oratore non deve assolutamente imitare. Del resto in un passo successivo egli indica proprio due attori comici, Stratocle e Demetrio (11, 3, 178–180), come esempio di un'*actio* corretta: potremo giustamente identificare o perlomeno far rientrare questi due personaggi nella categoria degli *histriones* menzionati in 11, 3, 89. A questo si aggiunga che Quintiliano addita Roscio, attore comico, come modello di gestualità (11, 3, 111–112). La distinzione contenuta in 6, 2, 35, inoltre, sarebbe giustificata, perché l'autore intenderebbe sottolineare l'eccezionalità della situazione, mostrando come l'identificazione nella parte produce il pianto nell'attore (*histrio*) ed addirittura nel comico (*comoedus*), da cui meno ci si aspetterebbe questa reazione. Per questo la menzione sembrerebbe avere, piuttosto, una funzione asseverativa. Si potrebbe allora avanzare l'ipotesi che mentre Quintiliano usa il termine *comoedus* in senso specifico, con *histrio* si riserva di indicare una qualsiasi tipologia di attore, compreso il *comoedus* stesso, non molto diversamente dall'uso che si riscontra anche nella lingua italiana moderna. Comunque il termine non assume mai una valenza negativa, la quale viene riservata, piuttosto, ai pantomimi e a i mimi, agli occhi dell'autore, come vedremo, più inclini agli eccessi.

> *Nec vitia ebrietatis effingat nec servili vernilitate imbuatur nec amoris, avaritiae, metus discat adfectum: quae neque oratori sunt necessaria et mentem praecipue in aetate prima teneram adhuc et rudem inficiunt; nam frequens imitatio transit in mores.*[68]
>
> Egli non deve imitare i difetti degli ubriachi, assumere la petulanza degli schiavi, imparare a esprimere i sentimenti degli innamorati, degli avidi, dei timorosi: tutto ciò non è indispensabile a un oratore e contamina la mente, specie durante l'infanzia, quando è ancora tenera e inesperta; l'imitazione frequente, infatti, diventa abitudine (trad. [Calcante-]Corsi).

I personaggi menzionati e le modalità recitative si riferiscono, evidentemente, proprio al genere comico e non al teatro in generale. In un passo successivo, laddove spiega in cosa consista la docenza del *comoedus*, Quintiliano sottolinea che egli dovrà leggere quei passi scelti dalle commedie che abbiano una maggiore attinenza con le situazioni che si presentano nei processi reali:[69] anche in questo caso il riferimento è specifico perché, oltre ad essere menzionata la commedia, viene esplicitata la finalità di questa scelta, ovvero la spendibilità di tali letture in sede processuale. Per questo i passi sono desunti dalle commedie che trattano situazioni verosimili, mentre la tragedia, tendendo ad idealizzare le vicende esistenziali, le allontana dalla quotidianità. Per l'uso consapevole del termine *comoedus*[70] può essere utile anche tener conto di un passo contenuto nell'undicesimo libro,[71] in cui Quintiliano specifica di voler formare un oratore e non un *comoedus*: questa affermazione, se contestualizzata, costituisce una prova di quanto detto. Subito prima, infatti, l'autore ha spiegato che non esiste uno stile preferibile, ma che ognuno deve trovare quello più adatto alla propria persona e si avvale proprio dell'esempio di due attori comici, Stratocle e Demetrio, diversissimi fra di loro, ma altrettanto capaci. Evidentemente la menzione successiva dell'attore comico è coscientemente determinata.

A questo punto è naturale chiedersi quale sia la fonte da cui Quintiliano abbia tratto l'idea di istituire la docenza di un attore, ed in particolare di affidare

68 Quint. *inst*. 1, 11, 2.

69 Quint. *inst*. 1, 11, 12.

70 Quintiliano, si è detto, non usa mai genericamente i termini con cui si riferisce agli attori: ad esempio, in 6, 3, 29 dice che al retore non si addicono i gesti e le smorfie che fa il mimo. In questo caso è proprio a questa categoria di attori che intende riferirsi, infatti il mimo recitava accentuando la mimica del volto e dei gesti (cf. Paratore [2005] 26). In un altro passo l'autore (11, 3, 89) raccomanda al retore di distinguersi dal *saltator*, adattando la sua gestualità al senso e non alle parole: anche in questo caso intende riferirsi ad una tipologia precisa di attori, i pantomimi. La loro esecuzione, infatti, suppliva alla mancanza di parola con la mimica, soprattutto delle mani, e si basava fondamentalmente sulla danza, da cui era detta anche *fabula saltica* (Paratore [2005] 235). Per questo la gestualità prendeva il sopravvento sul contenuto, cosa che non si addiceva all'oratore, *actor veritatis*. Per questi generi teatrali ed il loro influsso sull'*actio* retorica cf. pp. 130–133.

71 Quint. *inst*. 11, 3, 181.

l'insegnamento della *pronuntiatio* proprio al *comoedus*. Antonio, nel *De oratore* (1, 251), afferma che nessuno potrebbe negare che all'oratore servono la gestualità e le movenze di Roscio, ma non per questo qualcuno consiglierebbe ai giovani che studiano con passione di applicarsi come farebbe un attore; così, per quanto riguarda la voce, è evidente quanto sia importante per un oratore saperla modulare, ma questo non è un motivo sufficiente per dedicarsi agli esercizi che praticano i tragici greci prima e dopo la loro *performance*. Dal brano si desume che all'epoca di Cicerone i *tragoedi* sono considerati specialisti della pronuncia, ma che gli ambiti didattici dell'attore e dell'oratore rimangono comunque separati, almeno formalmente. Si è già visto,[72] però, quanto queste affermazioni perentorie non rispecchino la realtà dei fatti: in effetti, per la Grecia l'esempio di Demostene è sintomatico di un rapporto inequivocabilmente didattico, riconosciuto anche a livello formale. A Roma, pur volendo ammettere la diversa natura di tale relazione, determinata da preclusioni di carattere ideologico ed inibizioni di natura sociale, non si può misconoscere l'esistenza di reciproci confronti più o meno informali a partire dal II sec. a. C. fra attori ed oratori. In ogni caso, le fonti analizzate nel primo capitolo evidenziano un implicito riconoscimento del debito che l'oratoria aveva nei confronti del teatro.

Del resto, anche se in nessun passo di Cicerone si trova un chiaro incoraggiamento a fare della commedia materia di studio, l'impiego che egli ne fa in molte orazioni è evidente.[73] In due occasioni l'oratore sembra tentare timidamente di teorizzare l'utilità delle tecniche comiche, ma non va al di là del semplice tentativo: in un passo del *De oratore* si ha un riconoscimento dell'efficacia dell'invenzione comica, che si manifesta nella narrazione di aneddoti e nell'imitazione dei caratteri, ma tale concessione è seguita immediatamente da un monito a non calcare le tinte della verosimiglianza per non ricadere nell'eccesso tipico dei mimi.[74] Cicerone si riferisce sempre alla commedia quando illustra le modalità per rendere piacevole la *narratio* attraverso la *festivitas*, ovvero la capacità di saper riprodurre i diversi caratteri, e ne illustra

72 Cf. cap. 1, pp. 22–25.

73 Cf. Dumont (1975) 424–430, in cui sono esaminati numerosi riferimenti al *genus* presenti nelle orazioni ciceroniane, prima fra tutte la *Pro Caelio*. Lo studioso sostiene che, attraverso la caricatura dei suoi avversari e la loro identificazione con i personaggi della commedia, Cicerone intendeva minare la loro credibilità; il teatro diveniva così un 'modello cognitivo' tramite il quale interpretare la vicenda discussa in tribunale. Un'utile esemplificazione in questo senso è fornita da Hughes (1997) 189–193: l'autore segnala alcuni passi in cui Cicerone sembra utilizzare una caratterizzazione comica della trama, del linguaggio, dei personaggi ed in particolare si sofferma sulla *Pro Cluentio*, in cui a Staieno vengono attribuiti i connotati del *servus callidus*. Per il rapporto di Cicerone con il teatro cf. Monbrun (1994); Aricò (2002); Aricò (2004); Garbarino (2004).

74 Cic. *de orat*. 2, 241–242; un monito simile si trova in Quintiliano (*inst*. 11, 3, 91).

le modalità attraverso due passi tratti da Terenzio; ancora una volta, però, evita di ammettere la dipendenza della retorica dalla commedia.[75] Probabilmente Quintiliano riconosce nel maestro l'uso delle tecniche comiche e ne fa tesoro,[76] mentre Cicerone non intende teorizzare il loro impiego per timore di privare della propria *dignitas* il ruolo sociale dell'oratore. È significativo in questo senso che Quintiliano, nell'illustrare le figure dell'*ethopoeia, enargeia, prosopopoeia,* che molto hanno in comune con le tecniche sceniche dell'immedesimazione, ricorra costantemente ad esempi tratti da Cicerone.[77] Si può capire, allora, la portata della scelta di Quintiliano che, andando oltre il suo maestro, istituzionalizza il rapporto fra oratoria e teatro.

Del resto, non possiamo sapere quanto di veramente originale vi sia nella proposta didattica di Quintiliano e quanto, invece, dipenda da consuetudini diffuse già da tempo:[78] le fonti, a questo proposito, sono piuttosto criptiche. D'altra parte gli scrittori testimoniano lo sviluppo di una passione smodata per il teatro non solo per quanto riguarda il popolo, ma anche per le classi colte: essa veniva istillata nei bambini sin dai primi anni di vita. Tacito, ad esempio, polemizza contro l'educazione impartita da quei genitori che trasmettono ai propri figli la passione verso gli attori ed i gladiatori:

> *Iam vero propria et peculiaria huius urbis vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor et gladiatorum equorumque studia: quibus occupatus et obsessus animus quantulum loci bonis artibus relinquit?*[79]
>
> Ormai i vizi proprii e peculiari di questa città, la passione per i commedianti e le smanie per i gladiatori e per i cavalli, mi pare che si vadano formando già nel grembo materno: e quando l'animo è così invaso e posseduto, quanto posto può ancora serbare ai buoni insegnamenti? (trad. Arici).

---

75 Cic. *inv.* 1, 27: cf. *infra*, pp. 161–162. Ulteriori impliciti riferimenti alla tecnica comica si possono individuare nelle *Partitiones oratoriae* (31–32) in cui il termine *festivitas* viene sostituito da *suavitas*. È significativo che questo passo sia citato anche in *inst*. 4, 2, 107 all'interno della trattazione della *narratio* e dei metodi per renderla vivace e credibile. Per la ripresa della commedia ad opera di Cicerone, e l'influsso da lui esercitato su Quintiliano, cf. Hughes (1997) 186–196.

76 Anche gli esempi relativi all'uso del gesto e delle mani, in cui possono essere rintracciati impliciti riferimenti ad evitare gli eccessi teatrali, vengono illustrati da Quintiliano con riferimenti alle opere di Cicerone, segno evidente che l'autore aveva riconosciuto nel maestro il debito nei confronti dell'arte scenica: cf., ad esempio, Quint. *inst*. 11, 3, 122.

77 Sull'uso di queste figure vd. cap. 5. Ad esempio per la *prosopopoeia* cf. *inst*. 9, 2, 29–33, in cui viene citato un esempio tratto da Cic. *Catil*. 1, 27 e 1, 8; per l'*enargeia inst*. 9, 2, 40–44, in cui si cita Cic. *Verr.* 5, 161.

78 Quintiliano, di solito, rileva le innovazioni didattiche da lui proposte (cf. *inst*. 6, 2, 25): il fatto che in questo caso non vi faccia alcuna allusione farebbe pensare che si limiti a istituzionalizzare una consuetudine ormai pienamente consolidata.

79 Tac. *dial*. 29, 3.

Svetonio testimonia[80] che Augusto assegnò dei posti speciali a teatro ai pedagoghi e ai fanciulli (*praetextati*): se lo spirito primario di tale istituzione era la tutela di questa categoria maggiormente esposta ai rischi della corruzione, la notizia conferma che la frequentazione della scena avveniva sin da tenera età in maniera sistematica e contribuiva a sviluppare il gusto per la spettacolarità. A questo si aggiunga l'intensificarsi dei rapporti personali fra attori e personaggi di spicco del mondo politico,[81] il gusto per le rappresentazioni private[82] ed addirittura la moda allora praticata dagli aristocratici di prodursi sulla scena, tanto che vennero emanati dei senatoconsulti per porre un freno a tale costume che, fra l'altro, coinvolgeva anche i giovani figli dei senatori;[83] infine occorre ricordare la passione per le esibizioni istrioniche di Caligola[84] e Nerone[85] che, pur costituendo dei casi limite, riflettono le tendenze della loro epoca. Tacito[86] ricorda i provvedimenti presi sotto il principato di Tiberio per porre un limite ai rapporti fra senatori e attori, considerati dequalificanti per l'intera classe: i senatori non potevano entrare nelle case dei pantomimi e i cavalieri non li dovevano accompagnare quando uscivano.

Viene spontaneo domandarsi per quale motivo rappresentanti facoltosi della Roma imperiale frequentassero le case degli attori: si potrebbe pensare che in queste occasioni gli artisti si esibissero privatamente ovvero che questi uomini politici prendessero parte a lezioni di *actio* utili per la *performance* oratoria. Del resto è anche vero che il provvedimento sembra riguardare soprattutto quelle categorie di attori (*pantomimi*) alle quali non veniva quasi mai riconosciuta dignità artistica, a causa della loro tendenza a scadere nell'eccesso.

Se l'idea di una docenza dell'attore poteva essere stata suggerita a Quintiliano da fonti letterarie e da costumi più o meno consolidati, occorre ora chiarire i motivi che indussero l'autore a conferire un ruolo primario alla commedia nell'educazione del futuro oratore. Una spiegazione plausibile è che a questo *genus* venisse attribuita una maggiore verosimiglianza, come si può ricavare dalla trattazione

80 Suet. *Aug.* 44, 1.

81 Per questo tema cf. Suspène (2004) 331–332. Lo studioso, ad esempio, ricorda che Silla si circondava di artisti della scena, ma riferisce anche delle amicizie facoltose di Roscio: l'intensificarsi di tali rapporti viene giustificato con il vantaggio reciproco delle due parti. Gli aristocratici acquistavano il favore popolare in virtù del prestigio di cui godevano gli attori presso il popolo, in cambio gli artisti ottenevano favori e privilegi. Cf. anche Leppin (1992) 108–120.

82 Sull'argomento sono raccolte numerose testimonianze in Hugoniot (2004) 217.

83 Dion. 48, 43, 2–3; Levick (1983) 95–115.

84 Dion. 59, 29, 6.

85 Cf. Garelli-François (2004).

86 Tac. *ann.* 1, 77, 4.

quintilianea dei *progymnasmata*, ed in particolare della *narratio*:[87] con una significativa innovazione egli ripartisce questo esercizio fra *grammaticus* e *rhetor*. Al primo affida la narrazione mitologica (*fabula*), tratta dalle tragedie e dalla poesia epica,[88] *non a veritate modo, sed etiam a forma veritatis remota*, e la narrazione tratta dalla commedia (*argumentum falsum sed vero simile*); al retore, invece, attribuisce la narrazione storica (*historia*), da lui qualificata come *verior*.[89] Come si può notare, la tragedia e la commedia si rapportano diversamente alla realtà e la commedia è considerata in questo senso più credibile.[90] Il *curriculum* didattico di Quintiliano, del resto, sembra costruito in maniera tale da orientare gradualmente il fanciullo verso l'acquisizione di competenze concretamente spendibili nella pratica forense. Ad esempio, se nella scuola del grammatico ci si concentra sui racconti mitologici,[91] presso il retore l'autore raccomanda che anche gli esempi utilizzati per gli esercizi preparatori siano tratti dalla storia:[92] la commedia, in questo senso, occupa una posizione intermedia.

Del resto, anche le esigenze dell'oratore, che ai tempi di Quintiliano era soprattutto chiamato a parlare nelle aule di tribunale piuttosto che di fronte ad un ampio pubblico, erano profondamente mutate. Lo si può facilmente capire da un confronto con Cicerone, da cui si desume quanto il cambiamento dei costumi sociali e l'evoluzione del genere retorico abbiano influito su Quintiliano. Cicerone, nel parlare dell'*actio*, ricorre spesso al paragone con gli attori, soprattutto per quanto riguarda la voce. A questo proposito è singolare quanto da lui affermato in

87 Quint. *inst*. 2, 4, 2.

88 Dossopatro afferma che argomenti di tal genere hanno in comune il fatto di essere falsi, ma si distinguono perché la narrazione drammatica si potrebbe verificare, mentre i fatti contemplati dal genere epico sono del tutto irrealizzabili (Doxopat. *RG* II, p. 204, 12 Walz).

89 La stessa tripartizione relativa alla *narratio* si trova in *Rhet. Her.* 1, 8, 12 ed in Cicerone (*inv.* 1, 27), il quale, per esemplificare l'*argumentum*, riporta un brano tratto dall'*Andria* di Terenzio (*Andr.* 51); cf. *infra*, pp. 161–162.

90 La distinzione fra eventi del tutto inverosimili o inventati e verosimili si trova anche in Sesto Empirico (*adv. math*. 1, 263, p. 66, 1 ss. Mau). La commedia non solo era termine di confronto per l'oratoria in virtù della verosimiglianza dei suoi argomenti, ma veniva utilizzata anche come modello per la composizione stilistica di quei discorsi che più si avvicinavano alla lingua colloquiale e prosaica (*RG* V, p. 471, 13 Walz). Su questo argomento vd. Calboli Montefusco (1988) 48–56.

91 Perfino per l'*enarratio historiarum* (*inst*. 1, 8, 18 ss.) ad opera del *grammaticus*, Quintiliano raccomanda di tener conto esclusivamente di fatti menzionati da illustri storici o accettati dalla tradizione: quindi l'attenzione per la verosimiglianza è presente sin da questa fase.

92 Cf. Quint. *inst*. 2, 4, 2; 2, 4, 18; 2, 4, 20. Questa precauzione è tanto più significativa se si pensa che i *progymnasmata* sono, a detta dell'autore, esercizi avulsi da qualsiasi riferimento alle persone e dalle circostanze (2, 4, 36).

un passo del *De oratore* (1, 156) in cui, pur rilevando le affinità fra l'*actio* oratoria e quella scenica, sembrerebbe mettere in guardia dagli eccessi di quest'ultima:

> *Iam vocis et spiritus et totius corporis et ipsius linguae motus et exercitationes non tam artis indigent quam laboris; quibus in rebus habenda est ratio diligenter, quos imitemur, quorum similes velimus esse. Intuendi nobis sunt non solum oratores, sed etiam actores, ne mala consuetudine ad aliquam deformitatem pravitatemque veniamus.*
>
> Passiamo ora al modo di regolare ed esercitare la voce, il respiro, l'intero corpo e la stessa lingua: qui non si tratta tanto di norme teoriche, quanto di addestramento. In tutto questo bisogna badare con diligenza a ciò: chi vogliamo imitare e a chi vogliamo somigliare. Dobbiamo osservare attentamente non solo gli oratori, ma anche gli attori, affinché, per qualche cattiva abitudine non cadiamo in qualche errore e difetto (trad. Norcio).

Nonostante tale ammonimento, Crasso, nella sezione dedicata specificamente all'*actio* oratoria, non può fare a meno di riferirsi proprio alle tecniche teatrali per esemplificare i propri precetti. Più specificamente, egli afferma che all'oratore si richiede *vox tragoedorum*[93], e per dimostrare il diverso tono con cui l'oratore deve porgere il discorso, a seconda dell'effetto che intende suscitare, usa passi tratti da tragedie:[94] evidentemente questo genere costituisce per lui il punto di riferimento per la *pronuntiatio*.[95] Quintiliano stesso conferma questa preferenza del maestro per il genere tragico: parlando con ammirazione dell'oratore Tracalo, da lui personalmente conosciuto, ne loda le qualità naturali relative alla voce, superiori a quelle di molti suoi contemporanei, grazie alle quali nella pronuncia riusciva ad essere più incisivo degli attori tragici. Inoltre sottolinea che Tracalo sarebbe stato il prototipo ideale per Cicerone, il quale auspicava che l'oratore avesse le stesse qualità vocali del tragico.[96] Egli, al contrario, preferisce

93 Cic. *de orat*. 1, 128.

94 Cic. *de orat*. 3, 217–219. Cf. Cavarzere (2007).

95 Cf. Bonner (1986) 284. A questo proposito si confronti *Rhet*. *Her*. 3, 14, 24, in cui si raccomanda all'aspirante oratore di non trascendere mai nei toni della voce alla maniera dei tragici: questa precisazione, se da un lato mette in guardia dalla commistione del genere oratorio con quello teatrale, dall'altra, implicitamente, potrebbe essere una prova del fatto che, nell'epoca in cui veniva scritta l'opera, la tragedia era il modello principale della voce per la retorica.

96 Quint. *inst*. 12, 5, 5: *Ea corporis sublimitas erat, is ardor oculorum, frontis auctoritas, gestus praestantia, vox quidem non, ut Cicero desiderat, paene tragoedorum, sed super omnis quos ego quidem audierim tragoedos* ("Tali erano la sua altezza, il balenare del suo sguardo, l'autorevolezza della sua espressione, l'eccellenza del suo gesto, la sua voce non quasi simile a quella degli attori tragici, come vuole Cicerone, ma superiore a quella di tutti gli attori tragici, almeno di quelli che ho avuto modo di sentire" trad. Calcante[-Corsi]). In un altro passo Quintiliano torna a parlare di Tracalo e sempre con tono di ammirazione per le sue splendide virtù istrioniche (Quint. *inst*. 10, 1, 119).

affidare al *comoedus* il compito di istruire l'allievo in questo settore e, come si è visto, raccomanda di leggere brani tratti specificamente da commedie: all'epoca di Cicerone, probabilmente, il pericolo dell'oratoria spettacolare non era ancora così forte come a quella di Quintiliano.

Questi, invece, probabilmente teme gli eccessi di una pronuncia come quella tragica, che può tendere maggiormente all'enfasi e ricadere nella *mataiotechnia*,[97] il male di cui soffre l'oratoria dei suoi tempi: per questo ritiene indispensabile operare a livello didattico per correggere la degenerazione ormai dilagante e ricondurre l'aspirante oratore ad una concezione concreta dell'oratoria, anche se il suo progetto si dimostrerà anacronistico.

La commedia, dunque, viene considerata da Quintiliano piuttosto vicina alla realtà, anche se continua a costituire un pericolo se usata senza misura.[98] Per questo, si è detto, l'autore specifica che il ragazzo non deve riprodurre i difetti di pronuncia dell'ubriaco o il tono affettato degli schiavi, tipici personaggi da commedia, e che non tutti i gesti ed i movimenti degli attori comici possono essere imitati.[99] Mette, dunque, in guardia dall'uso eccessivo di quest'arte,[100] e spiega anche per quale motivo non vi possa essere una totale identificazione fra la professione dell'attore e dell'oratore: la ragione è che nell'attore l'arte è manifesta, invece nell'oratore essa è dissimulata. Gli attori delle commedie non usano affatto il parlare comune, perché in ciò non vi sarebbe arte, né, tuttavia, si allontanano troppo dalla naturalezza, perché non vi sarebbe più l'imitazione della realtà, ma abbelliscono il linguaggio corrente con ornamenti teatrali.[101] Invece, a proposito dell'oratore, Quintiliano dice: *si qua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars esse videatur*.[102] Il pericolo, dunque, è che la sua arte divenga eccessivamente manifesta.

A ben vedere, dunque, i presupposti da cui partono sia Cicerone che Quintiliano sono gli stessi: salvaguardare la dignità della professione oratoria; ma l'ur-

97 Quint. *inst*. 2, 20, 3: nel passo si usa questo termine proprio in riferimento alle declamazioni.
98 Quint. *inst*. 11, 3, 181: *Huius quoque loci clausula sit eadem necesse est, quae ceterorum est, regnare maxime modum: non enim comoedum esse, sed oratorem volo. Quare neque in gestu persequemur omnis argutias nec in loquendo distinctionibus, temporibus adfectionibus moleste utemur* ("Anche per questo argomento la conclusione è inevitabilmente la stessa che per tutti gli altri: l'elemento predominante è soprattutto la misura. Infatti non voglio formare un attore comico, ma un oratore. Perciò non andremo in cerca di tutte le sottigliezze nel gestire, né, parlando, useremo in modo fastidioso le pause, i tempi, gli affetti" trad. Calcante[-Corsi]).
99 Quint. *inst*. 1, 11, 2–3.
100 Quint. *inst*. 1, 12, 14.
101 Quint. *inst*. 2, 10, 13. Quintiliano, però, critica anche l'ostentazione dell'arte tipica di alcuni *comoedi* (Quint. *inst*. 11, 3, 91; cf. *supra*, p. 41).
102 Quint. *inst*. 1, 11, 3: "Se gli oratori esercitano un'arte, essa consiste anzitutto nel non apparire tale" (trad. [Calcante-]Corsi).

genza dei tempi spinge Quintiliano a stilare un prontuario di ciò che possa essere proficuamente ripreso dall'arte scenica e quello che, invece, occorre evitare. In più in Quintiliano, come si cercherà di dimostrare, vi è la volontà di riqualificare una professione che, nelle sue forme più alte, poteva assurgere al rango di arte.

Occorre considerare anche un altro aspetto: sia in *inst*. 1, 12, 14 che in 2, 10, 13 i *comoedi* sembrerebbero essere gli esperti di pronuncia, venendo così a sostituire il ruolo che in Cicerone avevano avuto i *tragoedi*: questa specializzazione (che non esclude una competenza anche nella gestualità) è confermata, come si dimostrerà a breve, da ulteriori fonti letterarie.[103]

Infatti va detto che Quintiliano, nell'operare la sua scelta, viene forse influenzato anche dal prestigio dei *comoedi* quali cultori di *pronuntiatio*. A questo proposito risulta interessante una testimonianza di Plinio il Giovane che parla del suo liberto Zosimo, qualificandolo come *comoedus*. Fra le sue virtù principali vi è quella di una pronuncia incisiva, intelligente, commisurata ai passi, elegante (*pronuntiat acriter, sapienter, apte, decenter etiam*); egli sa suonare la cetra oltre le competenze richieste ad un *comoedus*, infine *tam commode orationes et historias et carmina legit, ut hoc solum didicisse videatur.*[104] Il *comoedus*, dunque, è oggetto di una discreta considerazione a Roma, anche perché da altre epistole di Plinio veniamo a sapere che la sua presenza, piuttosto assidua, soprattutto a cena (*frequenter comoedis cena distinguitur*), conferiva un tono di intellettualità.[105] Anche Marziale parla di compagnie di *comoedi* che talvolta addirittura costituiscono un dono per rallegrare i destinatari;[106] Trimalcione ne aveva ingaggiata una per rappresentare un'atellana durante il suo banchetto,[107] evidentemente per impressionare i suoi convitati ed atteggiarsi a uomo colto. La stessa moda è attestata da Plutarco anche per il mondo greco.[108]

Dalla documentazione epigrafica si può notare che i *comoedi*, fra gli artisti della scena, ottengono più frequentemente un posto nelle tombe gentilizie

103 Cf. *infra*.

104 Plin. *epist*. 5, 19, 3 ("Legge con un tono così appropriato orazioni, narrazioni storiche e poesie da far credere che non abbia studiato che questo" trad. Trisoglio).

105 Plin. *epist*. 1, 15, 2 (ricorre il termine *comoedus* associato a quello di *lector*); 3, 1, 9 (dei *comoedi* si dice che allietano i divertimenti con la cultura); 9, 17, 3 e 9, 36, 4 (compare il trittico *lector, comoedia, lyristes*, emblema di una classe colta che amava questi intrattenimenti); 9, 40, 2 (la funzione del *comoedus* di allietare le serate di Plinio è presentata come consuetudinaria). Per il riconoscimento sociale dell'attore nella civiltà latina cf. Dupont (1985) 99 s.; Gregori (2004–2005) 578–579.

106 Mart. 14, 214.

107 Petron. 53, 13.

108 Plut. *quaest. conv.* 712a–c.

d'epoca imperiale:[109] se ne potrebbe dedurre che questi intrecciassero rapporti molto più stretti e duraturi con i membri della *gens* rispetto ad altre categorie di attori. Del resto, il fatto che la loro presenza sia più spesso associata ad una dimensione privata piuttosto che a quella itinerante degli artisti, farebbe pensare che il loro ruolo in quest'epoca fosse prevalentemente quello di intrattenere le famiglie benestanti, il che coinciderebbe con i dati delle fonti letterarie.[110] Questa tesi sarebbe avvalorata anche dalla loro scarsa presenza nelle epigrafi in cui si registra la funzione pubblica di questi artisti scenici e la loro appartenenza ad una compagnia: inoltre il loro nome compare isolato e mai accomunato a quello di altri colleghi.

Questi dati, associati alla testimonianza quintilianea, non escluderebbero la possibilità che fra le mansioni loro attribuite in ambito privato vi fosse anche quella di istruire nella propria arte i giovani figli delle famiglie facoltose.

Si potrebbe ipotizzare che il *comoedus* fosse considerato, all'interno della categoria degli attori, più colto e consapevole dell'arte connaturata al proprio mestiere: anche per questo Quintiliano lo sceglierebbe come docente di *actio*. È probabile che il suo intento fosse quello di evitare che i giovani frequentassero spettacoli scarsamente edificanti al fine di trarne insegnamenti spendibili in sede processuale, per questo il *comoedus* a cui pensa Quintiliano deve ricordare, almeno in minima parte, le qualità di un Roscio.[111]

2.5.2 Il programma di insegnamento del *comoedus*: lezioni di dizione

Quintiliano specifica in maniera meticolosa quali siano le discipline di cui il *comoedus* debba occuparsi: esse riguardano esclusivamente l'*actio*.[112] Le dispo-

109 Cf. Leppin (1992) 109–111.

110 A questo proposito Gregori (2004–2005) 578, rileva che i *comoedi* sono menzionati in colombari di liberti, di schiavi imperiali o di illustri personaggi d'ordine senatorio (ad esempio il *comoedus* Innus, vissuto nella prima età imperiale apparteneva al gruppo dei liberti della famiglia senatoria dei Vicirii, *CIL* 6, 39045): per questo ipotizza che si trattasse di *comoedi* privati, pur non escludendo del tutto la possibilità dell'appartenenza di qualcuno di questi artisti a compagnie teatrali. A conclusioni simili giunge Sherwin-White (1966) 161, *ad* Plin. *epist*. 2, 11, 2, il quale ricava dalle testimonianze di Plinio l'idea che le commedie venissero a quell'epoca ancora rapprentate e che agli spettacoli assistessero soprattutto le classi colte. Per un censimento epigrafico degli attori nel primo secolo d. C. si veda anche Garton (1972) 267–283.

111 Quint. *inst*. 11, 3, 111.

112 Per Quintiliano essa si articola in pronuncia e gestualità, ma quest'ultima si manifesta in modo statico, attraverso la postura, e dinamico, con i movimenti delle mani e dell'intero corpo (*inst*. 11, 3, 1); per questa suddivisione cf. Graf (1991) 37. La trattazione bipartita dell'*actio* si fa tradizionalmente risalire a

sizioni che Quintiliano attribuisce al *comoedus* sono una mirabile sintesi dei precetti che egli più diffusamente tratta in *inst*. 11, 3.

Si può senz'altro concordare con Cavarzere, il quale rileva in questa sezione dell'opera il trasferimento delle quattro *virtutes dicendi* dall'*elocutio* all'*actio*,[113] ma ciò che sembra ancora più interessante è che per ciascuna di esse Quintiliano, nel capitolo dedicato al *comoedus*, estrapola le regole fondamentali affidandone l'insegnamento a questo maestro d'eccezione.

Tale corrispondenza ha tre importanti risvolti: in primo luogo sembrerebbe la prova più evidente che per Quintiliano le tecniche teatrali avevano

---

Teofrasto (*RhG* XIV, p. 177, 3–8 Rabe = fr. 712 FHS&G), che distingue l'ὑπόκρισις in κίνησις τοῦ σώματος e τόνος τῆς φονῆς. In un frammento crisippeo (*SVF* 2, 297) si trova già lo schema tripartito: τάσεις τῆς φωνῆς καὶ σχηματισμοὺς τοῦ τε πρωσόπου καὶ τῶν χειρῶν. Nei trattati latini l'oscillazione tra il modello binario e ternario sembrerebbe più a livello definitorio che sostanziale. Infatti, ad eccezione del *De inventione* (1, 9), in cui la trattazione della dottrina dell'*actio* è liquidata rapidamente senza alcun riferimento al volto, nelle altre opere in cui si affronta questo argomento allo sguardo è sempre dedicata una sezione autonoma. Ad esempio in *Rhet. Her*. 1, 2, 3 si dice che l'*actio* è caratterizzata da *vocis, vultus, gestus moderatio*; in 3, 11, 19 l'autore prima si riferisce anche al volto: *Omnes vix posse putarunt de voce et vultu et gestu dilucide scribi* ("Tutti hanno pensato che difficilmente si potesse parlare con evidenza della voce, del volto, del gesto"), ma subito dopo, nel definire la *pronuntiatio*, lo omette: *Dividitur igitur pronuntiatio in vocis figuram et in corporis motum* ("La declamazione si divide in aspetto della voce e movimento del corpo"); infine, in 3, 15, 26–27 fornisce un'analitica descrizione di come atteggiare il viso e lo sguardo nelle diverse circostanze. Cf. anche Cic. *de orat*. 1, 18; 1, 127; 1, 252; 3, 214; 3, 220–223; *orat*. 55; 59–60; Quint. *inst*. 11, 3, 14; 11, 3, 72–81. Il riferimento generale alla mimica del volto tende sempre più a specializzarsi sugli occhi, anche a livello di semplice definizione, portando a compimento un processo iniziato con Cicerone e Quintiliano. Ad esempio Plinio (*epist*. 2, 19, 2–4) nomina *vox, oculi, manus* e Frontone menziona come parti costitutive della *pronuntiatio*, *oculi, vox, gestus* (14, 12 van den Hout[2]). Sull'argomento si veda Cavarzere (2002) 31–34: in particolare l'autore fornisce una spiegazione interessante dell'oscillazione fra la bipartizione o tripartizione dell'*actio*. Partendo dalla testimonianza di Aristotele, in base alla quale la teorizzazione dell' ὑπόκρισις avvenne in ambito teatrale e rapsodico (*rhet*. 1403b 18–26), Cavarzere sostiene l'esistenza di due modelli diversi di esecuzione, uno scenico, per il quale la trattazione dell'espressività del volto era ininfluente, a causa dell'uso della maschera, l'altro tipico dei rapsodi, che, al contrario, si servivano anche della mimica facciale, come sembrerebbero dimostrare le indicazioni che della propria arte fornisce Ione nell'omonima opera platonica (535c 5–8). Lo studioso, inoltre, attraverso un'attenta analisi dei passi ciceroniani che sembrerebbero di derivazione teofrastea, cerca di dimostrare che la teoria dell'oratore latino relativa all'*actio* è, al contrario, direttamente influenzata dalla dottrina aristotelica. Vallozza (2000a) 224–229; sostiene, invece, che la dipendenza di Quintiliano da modelli greci riguardi soprattutto la trattazione della voce e che la presenza di numerosi termini tecnici greci sarebbe un'ulteriore conferma di questa matrice. Al contrario, per la sezione relativa alla gestualità maggiore sarebbe il debito quintilianeo nei confronti di Cicerone e delle fonti latine (*ibi* 224, n. 13). Del resto Fantham (1982) 255–262, rileva anche l'apporto originale di Quintiliano, che consiste soprattutto nella conoscenza della tecnica teatrale e dalla personale esperienza forense. Per i vari significati del termine *pronuntiatio* nelle opere ciceroniane e le relazioni semantiche con la parola *actio* cf. Zicàri (1969) 5–7.

113 Vallozza (2000a) 223; Cavarzere (2011) 156.

realmente un ruolo di primaria importanza nella formazione dell'oratore. In secondo luogo l'autore anticiperebbe tale tutorato ad un'età giovanile, rispetto al costume attestato già in precedenza per gli oratori in carriera,[114] e tale decisione deriverebbe dalla convinzione che lo sviluppo di certe attitudini, come il *decor* e la correzione di alcuni difetti,[115] devono avvenire necessariamente con una certa sollecitudine. Infine, in 1, 11, 4 l'autore utilizza *doctor* per designare il *comoedus* proprio nel momento in cui si accinge ad elencare le materie della sua docenza: questo sembrerebbe un implicito riconoscimento di una certa qualifica professionale alla categoria degli attori.[116] Più specificamente l'attore si occuperà degli errori che riguardano la pronuncia, di quelli dovuti ad un uso scorretto della respirazione e dei difetti relativi al tono; insegnerà anche quali sono le regole corrette della postura e come il gesto debba accordarsi alle parole. Per ora ci si soffermerà esclusivamente sugli aspetti relativi alla voce, rimandando gli ulteriori consigli ai capitoli specifici.[117] L'allievo in questa fase, oltre a portare a compimento alcuni obiettivi perseguiti sin dalla docenza del *paedagogus*, inizia ad apprendere come utilizzare consapevolmente la voce quale strumento di comunicazione emozionale.

Prima disciplina di competenza dell'attore è dunque la dizione: la sua importanza è dovuta al fatto che da essa dipendono la correttezza e la chiarezza (*emendata* e *dilucida pronuntiatio*) del discorso nonché il suo potere persuasivo:

> *In primis vitia si qua sunt oris emendet, ut expressa sint verba, ut suis quaeque litterae sonis enuntientur. Quarundam enim vel e x i l i t a t e vel p i n g u i t u d i n e nimia laboramus, quasdam velut acriores parum efficiamus et aliis non dissimilibus sed quasi hebetiores permutamus*[118]

114 Il riferimento a Demostene è emblematico in questo senso; cf. cap. 1, pp. 14–18.

115 Cf. rispettivamente Quint. *inst*. 1, 1, 37 e 11, 3, 31.

116 Per l'analisi del termine *doctor* nell'*Institutio* cf. cap. 3, pp. 102–103.

117 Basti anticipare che anche per il gesto ed il volto Quintiliano qui riassume i principi fondamentali della formazione dell'oratore, che saranno ripresi e approfonditi in *inst*. 11, 3, il che proverebbe che anche in questo campo l'attore aveva un importante ruolo. Quintiliano afferma, infatti (*inst*. 1, 11, 8–11), che il *comoedus* curerà *ut gestus ad vocem vultus ad gestum accommodetur* (cf. *inst*. 11, 3, 65 e 67); si soffermerà sulla corretta postura del capo (cf. *inst*. 11, 3, 68–71); sull'espressività del volto (cf. *inst*. 11, 3, 72–74), fornendo addirittura specifiche indicazioni sulla posizione degli occhi (cf. *inst*. 11, 3, 75–77) e delle sopracciglia (cf. *inst*. 1, 3, 78–79). In effetti si tratta di competenze troppo complesse perché possano essere esaurite esclusivamente in questa fase dell'educazione: esse presuppongono una piena padronanza dell'uso della voce e della gestualità, nonché dell'espressività del volto, che solo l'oratore maturo possiede. In questa fase all'allievo tutt'al più può essere richiesto di leggere in maniera espressiva un testo teatrale, ma non di essere in grado di esibirsi coordinando con padronanza tutte queste funzioni.

118 Quint. *inst*. 1, 11, 4.

> In primo luogo, se ve ne sono, deve correggere i difetti di pronuncia, affinché le parole escano chiare e per ogni lettera venga emesso il suono appropriato. Di alcune infatti ci mettono in difficoltà il suono troppo sottile o troppo pieno; altre, come fossero troppo aspre, non le rendiamo fedelmente e le sostituiamo con altre ancora, non diverse, ma come più deboli (trad. [Calcante-]Corsi).

I precetti elencati in questo brano, si è detto, ritornano puntualmente nella sezione destinata al *grammaticus*,[119] ma anche nella trattazione dell'*actio* relativa all'*emendata pronuntiatio*:[120] il sottile gioco di rimandi è evidente anche nella ripresa lessicale, ma solo nel caso del *comoedus* l'autore si sofferma a descrivere i *vitia* in maniera particolareggiata e questo sembrerebbe tradire la volontà di una precisa attribuzione di compiti. Quintiliano raccomanda al comico di eliminare i *vitia oris* dell'allievo: suo compito è esemplificare nella pratica il processo articolatorio delle singole lettere perché esse vengano proferite con chiarezza attraverso un corretto uso degli organi di fonazione[121]. Il *comoedus*, dunque, curerà che tutte le lettere siano espresse con il suono che è loro proprio, regolando l'emissione troppo piena (*pinguitudine*) o troppo debole (*exilitate*)[122] di alcune, per cui *lambda* diviene *rho* e *c* o *g* si addolciscono in *t* o *d*: è probabile che qui si alluda ai difetti dell'*ischnotes* e del plateasmo, già menzionati in *inst*. 1, 5, 32 a proposito del *grammaticus*[123], ma va anche detto che le definizioni dei *grammatici* relative allo iotacismo e al labdacismo,[124] per quanto oscillanti, fanno continuo riferimento all'*exilitas* o alla *pinguitudo*, che anche in questi casi, come in quello delle consonanti qui analizzate, comportano un'errata sostituzione di suoni. La scelta

119 Cf. Quint. *inst*. 1, 5, 32 e *supra*, pp. 35–36.

120 Quint. *inst*. 11, 3, 30.

121 Per gli studi antichi fioriti intorno alla produzione dei suoni e agli organi vocali cf. Rispoli (1996) 15–18.

122 Quintiliano spiega che il rischio insito nell'*exilitas* è che la pronuncia possa divenire simile a quella di una donna, di un eunuco o di un malato, categorie sociali considerate deboli, contrapposte all'idea di *virilitas* tipica dell'oratore latino (Guérin [2012] 101).

123 Colson (1924) 142–143 esprime alcune perplessità su questa identificazione, adducendo, però, motivazioni non del tutto convincenti. In particolare lo studioso sostiene che Quintiliano, in 1, 11, 4–5 analizzi esclusivamente le caratteristiche delle lettere e non i *vitia*; in realtà, il retore introduce questa sezione affermando che primo compito del *comoedus* è correggere i *vitia oris*, il che farebbe intuire che la successiva menzione delle lettere rientri in questa categoria. Inoltre, Colson fa notare che Quintiliano in 1, 5, 32 giustifica l'impiego di una terminologia tecnica greca, con la mancanza di equivalenti latini: ne deduce che *exilitas* e *pinguitudo* non possono essere identificati con *ischnotes* e *plateasmus*, perché così Quintiliano cadrebbe in contraddizione. In realtà *exilitas* e *pinguitudo* non possono essere in nessun modo considerati termini specifici, quanto, piuttosto, una caratterizzazione generica del *vitium*.

124 Per le quali vd. *supra*, p. 35 n. 31.

di questi due *vitia* ha valore esemplificativo; Quintiliano, infatti, in 11, 3, 32 elenca una serie di difetti che impediscono di definire la voce *sana* e in 1, 11, 4 seleziona i più rappresentativi:

> *Itemque si ipsa vox primum fuerit, ut sic dicam, sana, id est nullum eorum de quibus modo retuli patietur incommodum, deinde non subsurda rudis inmanis dura rigida rava p r a e p i n g u i s , aut t e n u i s inanis acerba pusilla mollis effeminata, spiritus nec brevis nec parum durabilis nec in receptu difficilis.*[125]
>
> E analogamente la declamazione sarà corretta se la voce sarà in primo luogo, per così dire, sana, cioè non sarà affetta da nessuno di quegli inconvenienti di cui ho fatto appena menzione, in secondo luogo se non sarà sorda, confusa, esageratamente potente, dura, rigida, roca, troppo grossa oppure sottile, priva di consistenza, stridula, debole, molle, effeminata, se il respiro non sarà corto, né poco durevole, né difficile a riprendersi (trad. Calcante[-Corsi]).

La presenza in 1, 11, 4 dell'attributo *praepinguis*, corradicale di *pinguitudo*,[126] e di *tenuis*, dalle chiare affinità semantiche con *exilitas*, rendono conto del sapiente lavoro di sintesi operato da Quintiliano, che in questo capitolo dedicato al *comoedus* ha voluto concentrare i principi fondamentali su cui si fonda la preparazione relativa all'*actio* del futuro oratore. Non è escluso che l'autore, nel compiere questa operazione, avesse presente un brano del *De oratore* in cui Cicerone si sofferma cursoriamente sui difetti di pronuncia:

> *Nolo exprimi litteras putidius, nolo obscurari neglegentius; nolo verba e x i l i t e r exanimata exire, nolo inflata et quasi anhelata gravius.*[127]
>
> Non mi piace chi parla con troppa affettazione, né chi si esprime confusamente, per negligenza; non mi piace chi parla debolmente, quasi senza fiato; né chi urla con le gote gonfie e con un respiro affannoso (trad. Norcio).

Le connessioni lessicali con *inst*. 1, 11, 4 sono evidenti nella ripresa *exiliter*/*exilitas*, ma anche il controllo di una pronuncia affettata (*exprimi… putidius*) o confusa (*obscurari neglegentius*), come vedremo a breve, rientra nelle mansioni del *comoedus*.

---

125 Quint. *inst*. 11, 3, 32. Per l'analisi dei difetti della voce e le implicazioni morali e sociali connesse alla terminologia usata da Quintiliano cf. Guérin (2012) 99–104.

126 Sulle diverse interpretazioni del termine rimando senz'altro alla trattazione di Cavarzere (2011) 175–176.

127 Cic. *de orat*. 3, 41; cf. Leeman-Pinkster-Nelson (1996) 186–187 e Cavarzere (2011) 166–167.

Quintiliano, però, è più dettagliato per quanto riguarda la lista e la descrizione dei difetti emendabili, infatti aggiunge una esemplificazione di ciò che può accadere qualora la pronuncia sia scorretta (per eccesso o difetto) ricorrendo al classico esempio di Demostene:

> *Quippe et rho litterae, qua Demosthenes quoque laboravit, labda succedit, quarum vis est apud nos quoque, et cum c ac similiter g non evaluerunt, in t ac d molliuntur.*[128]
>
> Per esempio al posto del *rho* che diede problemi anche a Demostene, si trova la *lambda* (entrambe sono lettere di cui abbiamo anche noi il suono), e quando *c* e *g* non mantengono il loro valore, vengono ammorbidite in *t* e *d* (trad. [Calcante-]Corsi).

Si tratta del pararotacismo e del paragammacismo che comunemente gli antichi facevano rientrare nel difetto della τραυλότης. Cicerone dice che Demostene dovette affrontare molti sacrifici per superare questo problema:

> *Imitetur* [...] *Demosthenem, in quo tantum studium fuisse tantusque labor dicitur, ut primum impedimenta naturae diligentia industriaque superaret, cumque ita balbus esset, ut eius ipsius artis, cui studeret, primam litteram non posset dicere, perfecit meditando, ut nemo planius esse locutus putaretur*.[129]
>
> (L'oratore) prenda a modello [...] Demostene. Si dice che egli avesse tale passione per l'eloquenza e tale zelo, che riuscì a vincere con la sua fervida operosità perfino i difetti naturali. Infatti, essendo incapace di pronunziare la prima lettera dell'arte stessa che studiava, riuscì col continuo esercizio a parlare con pronunzia così chiara, quale nessuno, per comune giudizio, mai ebbe (trad. Norcio).

I difetti su cui il *comoedus* è chiamato ad intervenire sono disturbi fonoarticolatori di origine periferica che consistono nella errata pronuncia o nella sostituzione di fonemi consonantici e che sono definiti, in termini moderni, dislalia o paralalia.[130] Quintiliano allude a dislalie funzionali, ovvero quelle comportate da una errata coordinazione dei movimenti degli organi di fonazione, che possono essere palatali, linguali,

---

128 Quint. *inst*. 1, 11, 5. Per lo scambio nella pronuncia delle consonanti cf. Colson (1924) 143.

129 Cic. *de orat*. 1, 260. Lo stesso difetto veniva attribuito ad Aristotele (Diog. Laert. 5, 1, 1) e Alcibiade (Plut. *Dem*. 1, 6–8) come si dice nelle *Vespe* di Aristofane (vv. 42–45): Ἐδόκει δέ μοι Θέωρος αὐτῆς πλησίον / χαμαὶ καθῆσθαι τὴν κεφαλὴν κόρακος ἔχων. / Εἶτ' Ἀλκιβιάδης εἶπε πρός με τραυλίσας· / «ὁλᾷς; Θέωλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει» ("Mi sembra che Teoro sedesse a terra, accanto alla bilancia con la testa di corvo. E allora Alcibiade, balbettando: «Vedi? Teolo ha la testa di colvo»"). Per una rassegna degli aneddoti demostenici e la loro distribuzione nelle fonti classiche cf. Fantham (1982) 263.

130 Croatto – Croatto Accordi (1994) 16–30.

labiali, nasali, gutturali; del tutto diverse sono le dislalie organiche, dovute alla malformazione dell'apparato fonatorio, che invece ricadrebbero nei difetti 'incurabili' di cui l'autore parla in un altro passo.[131] Ancora diverso è il disturbo del linguaggio comunemente definito 'balbuzie', che consiste in un disordine del ritmo della parola: colui che ne è affetto non è in grado di pronunciare correttamente ciò che intende dire, a causa di continui arresti, ripetizioni o prolungamenti di suono. Gli antichi ritenevano genericamente coincidenti le due disfunzioni, come dimostrerebbe l'esempio di Demostene, che in realtà sembrerebbe affetto semplicemente da pararotacismo.

Quintiliano conclude la sua rassegna dei *vitia oris* riferendosi a quei difetti comportati non solo da un errato processo fonoarticolatorio, ma, come si spiegherà più avanti, anche da una gestione scorretta dell'emissione del fiato: esso grava unicamente su quegli organi che servono ad articolare il suono e non a produrlo.[132] Il *comoedus* – dice – correggerà la pronuncia affettata della *s*,[133] eviterà le parole dalla matrice troppo marcata, quelle che risuonano nella bocca[134] o proferite in maniera troppo enfatica.[135]

---

131 Quint. *inst.* 11, 3, 12–13: *Nam certe bene pronuntiare non poterit* […] *si inemendabilia oris incommoda obstabunt. Corporis etiam potest esse aliqua tanta deformitas ut nulla arte vincatur* ("Senza dubbio non potrà declamare bene […] se gli saranno d'ostacolo dei difetti di pronuncia incorreggibili. Vi possono essere anche difetti fisici tali da non poter essere superati da nessun accorgimento" trad. Calcante[-Corsi]). Si tratta, chiaramente, di qualità permanenti della voce: queste considerazioni rientrano nel discorso relativo al rapporto fra natura e arte. Quintiliano ammette che se non sussistono certi presupposti naturali neppure la tecnica può supplire, ma afferma anche che in condizioni di normalità, se per gli oratori mediocri conta più la natura, su quelli che hanno già raggiunto un certo grado di perfezione influisce maggiormente la cultura (Quint. *inst.* 2, 19, 3): *Nihil ars sine materia, materiae etiam sine arte pretium est, ars summa materia optima melior* ("L'arte è nulla senza materia, mentre la materia anche senza arte ha un suo valore; un'arte somma è migliore di una pur ottima materia" trad. [Calcante-]Corsi).

132 Quint. *inst.* 1, 11, 6.

133 Cic. *orat.* 161–162: *Quin etiam, quod iam subrusticum videtur, olim autem politius, eorum verborum, quorum eaedem erant postremae duae litterae quae sunt in optimus, postremam litteram detrahebant, nisi vocalis insequebatur. Ita non erat ea offensio in versibus quam nunc fugiunt poetae novi* ("Inoltre – cosa che oggi sembra alquanto rozza, mentre una volta era una finezza – quelle parole che terminavano con due lettere che vediamo in *optimum* perdevano l'ultima lettera, se non erano seguite da vocale. Pertanto non c'era nei versi quel difetto, che ora i nuovi poeti evitano con ogni cura" trad. Norcio). Anche Cicerone in *de orat.* 3, 41 inveiva contro una pronuncia affettata (*exprimi litteras putidius*); così Quintiliano riferisce la polemica sull'uso della *s* finale di parola di fronte a consonante (*inst.* 9, 4, 37–38). Addirittura sembra che Valerio Messalla avesse scritto un libro sull'uso corretto di questa lettera (Quint. *inst.* 1, 7, 23). Per i problemi legati alla pronuncia della sibilante anche nella lingua greca cf. Rispoli (1996) 19.

134 Si tratta del difetto della *coelostomia*, di cui Quintiliano parla già in *inst.* 1, 5, 32.

135 Si allude al *catapeplasmenon*, per il quale cf. Machabey (1935b) 225.

Infine, l'attore si adopererà anche per conseguire una *dilucida pronuntiatio*: infatti egli interverrà non solo sull'emissione dei singoli suoni, ma correggerà anche quegli errori che riguardano la pronuncia delle parole, generati, ad esempio, dal troncamento delle sillabe finali.[136] Nella sezione dell'*actio* dedicata a questa *virtus*, l'autore ribadisce che la chiarezza del discorso è inficiata dall'amplificazione delle sillabe iniziali oltre che dalla caduta di quelle finali, nonché dall'eccesso tipico di quanti danno rilievo a tutte le lettere come se intendessero contarle.[137] Questo difetto deriva talvolta dall'eccessiva scioltezza,[138] ma anche dalla mancanza di chiarezza, comportata dalla *rusticitas* e dalla *peregrinitas*:[139] in particolare l'*urbanitas* è qualità imprescindibile nell'oratore, perché da essa deriva anche la credibilità di cui egli gode presso il pubblico.[140]

Il *comoedus* deve, dunque, perfezionare la pronuncia sia delle lettere che delle parole, eliminando le inflessioni impure ed insegnando un corretto impiego degli organi fonatori. Come nel caso della *lectio* del *grammaticus*, anche per quanto riguarda l'attore si può ipotizzare che il metodo impiegato per la *cura* di tali *vitia*

136 Quint. *inst.* 1, 11, 8.

137 Quint. *inst.* 11, 3, 33: *Dilucida vero erit pronuntiatio primum si verba tota exierint, quorum pars devorari, pars destitui solet, plerisque extremas syllabas non perferentibus dum priorum sono indulgent. Ut est autem necessaria verborum explanatio, ita omnis inputare et velut adnumerare litteras molestum et odiosum* ("La declamazione poi sarà chiara prima di tutto se le parole saranno emesse nella loro interezza, mentre di solito una parte viene mangiata, una parte omessa, perché la maggioranza degli oratori non pronunciano le sillabe finali mentre indugiano con piacere sul suono di quelle che precedono. Come poi la chiarezza nella pronuncia delle parole è necessaria, così è fastidioso e odioso far risaltare e, per così dire, contare tutte le lettere" trad. Calcante[-Corsi]). Sull'argomento si veda Cavarzere (2011) 181, il quale rileva giustamente l'importanza della corretta pronuncia della parte finale delle parole anche per la loro funzione sintattica all'interno del periodo.

138 Quint. *inst.* 11, 3, 52: *Nec volubilitate nimia confundenda quae dicimus, qua et distinctio perit et adfectus, et nonnumquam etiam verba aliqua sui parte fraudantur* ("Né bisogna rendere confuso quello che diciamo con l'eccessiva rapidità che distrugge le pause e il *pathos* e a volte priva anche le parole di una loro parte" trad. Calcante[-Corsi]).

139 Quint. *inst.* 11, 3, 30: l'autore dice che per essere *emendata* la pronuncia deve essere priva di errori, ovvero fluente, piana, piacevole e urbana, cioè priva di inflessioni straniere o rustiche. In particolare, a proposito della *peregrinitas*, afferma che essa si riconosce da un linguaggio eccessivamente ricercato, che serve per camuffare l'origine forestiera; alcuni errori presenti nella lingua scritta, che derivano da una pronuncia scorretta, sono indizio di tale origine (Quint. *inst.* 8, 2, 2–3).

140 Quint. *inst.* 6, 3, 17: *Nam et urbanitas dicitur, qua quidem significari video sermonem praeferentem in verbis et sono et usu proprium quendam gustum urbis et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem, denique cui contraria sit rusticitas* ("Nella fattispecie si parla di *urbanitas*, termine con il quale vedo che si intende un modo di esprimersi che esibisce nelle parole, nel loro suono e nel loro utilizzo un certo gusto particolare, cittadino, nonché una tacita erudizione tratta dalla conversazione con le persone colte" trad. Calcante[-Corsi]); ma vd. anche 11, 3, 107 e Cic. *de orat.* 3, 44. Sull'argomento cf. Cavarzere (2011) 168–169.

fosse l'esempio del maestro e la ripetizione successiva dell'allievo, perché questi sviluppasse un orecchio allenato ai diversi suoni. La chiarezza dell'enunciato è talmente importante per Quintiliano da giustificare l'esclusione di tutte quelle forme di vocalità straniata che comprometterebbero la bontà dell'emissione e la verosimiglianza del discorso, essendo tipiche dell'*actio* improvvisata ed esagerata e prive di una tecnica assimilata gradualmente.

2.5.3 Una corretta respirazione

Il *comoedus* si occuperà anche di quei difetti che derivano da una scorretta emissione del suono: *Curabit* [...] *ut quotiens exclamandum erit lateris conatus sit ille, non capitis*.[141] In effetti, come si è detto, è molto importante che l'allievo comprenda quali sono i luoghi di produzione dei suoni, per evitare difetti come la *coelostomia* ed il *catapeplasmenon*; soprattutto, però, deve dominare in maniera funzionale la respirazione, cosicché lo sforzo di emissione del fiato non avvenga presso gli organi articolatori, ma dal diaframma, le cui potenzialità devono essere sviluppate al massimo (*spiritus* [...] *exercendus autem est ut sit quam longissimus*).[142] In effetti, sin dall'epoca di Demostene possedere un'ampia

141 Quint. *inst*. 1, 11, 8: "Curerà [...] che tutte le volte che occorrerà alzare la voce lo sforzo sia dei polmoni, non della testa" (trad. [Calcante-]Corsi). In 11, 3, 16 si trova un riferimento alla maggiore importanza dei polmoni, della cassa toracica o della testa per l'emissione della voce: *lateris pectorisve firmitas an capitis etiam plus adiuvet*. Zicàri (1969) 41 ritiene che con la parola *capitis* l'autore intenda gli organi fonatori posti nel capo. Le acute osservazioni quintilianee e la stretta connessione fra studio della voce e della respirazione farebbero pensare che l'autore avesse una conoscenza abbastanza approfondita delle nozioni mediche relative ai luoghi di produzione del suono. Rilievi simili, infatti, si trovano nella successiva produzione scientifica di Galeno (*util. part*. 6, 9), specchio di acquisizioni pregresse, il quale parla di esercizi atti allo sviluppo delle potenzialità vocali, basati su una contrazione volontaria dei muscoli addominali. Per le conoscenze mediche di Quintilano relative alla voce cf. Rousselle (1983) 136 e *infra*, pp. 93-94; sui pericoli che minavano la salute dell'oratore ed in generale sullo sforzo comportato dall'impiego della voce per l'attività forense cf. Calboli (1983).

142 Quint. *inst*. 11, 3, 54, ma tutto il brano che precede (§ 53) è fondamentale per comprendere i principi che informano la corretta gestione del respiro: *Spiritus quoque nec crebro receptus concidat sententiam nec eo usque trahatur donec deficiat. Nam et deformis est consumpti illius sonus et respiratio sub aqua diu pressi similis et receptus longior et non opportunus, ut qui fiat non ubi volumus sed ubi necesse est. Quare longiorem dicturis periodon colligendus est spiritus, ita tamen ut id neque diu neque cum sono faciamus, neque omnino ut manifestum sit: reliquis partibus optime inter iuncturas sermonis revocabitur* ("Inoltre la frase non deve essere sminuzzata riprendendo spesso fiato, né esso deve venir protratto fino a che viene meno. Infatti il suono del respiro ormai esaurito è sgradevole, la respirazione assomiglia a quella di un uomo che è stato a lungo immerso sott'acqua, l'inspirazione è troppo lunga e inopportuna, perché non avviene quando

capacità respiratoria era considerato determinante per il successo dell'oratore, come dimostra l'aneddoto pseudoplutarcheo, già ricordato,[143] in cui si racconta che Demostene si affidò all'attore tragico Neottolemo, poiché soffriva di κολοβότης τοῦ πνεύματος.[144] Si può notare che sia il *comoedus* quintilianeo che l'attore tragico Neottolemo sono considerati esperti del potenziamento della respirazione: persiste dunque, a distanza di secoli, la convinzione di una maggiore competenza dell'attore in questo settore. Da Cicerone apprendiamo che Demostene, in seguito a questa docenza, divenne capace di racchiudere in un solo periodo due elevazioni e due abbassamenti di voce.[145] L'esercizio della respirazione a fini declamatorî, secondo il *curriculum* prospettato da Quintiliano, così come per Demostene,[146] inizia piuttosto presto, perché è in giovane età che ancora si può conseguire una maggiore elasticità dei polmoni e del diaframma; esso, però, prosegue anche negli anni seguenti. Lo dimostra il fatto che Quintiliano, nell'esemplificare i toni che devono essere impiegati nell'esposizione della *Pro Milone* ciceroniana, si sofferma anche sull'importanza della respirazione vigorosa, funzionale alla dimostrazione della grandezza d'animo dell'imputato.[147] La lettura delle orazioni avveniva, come si mostrerà, presso la scuola del retore, quando le competenze acquisite permettevano all'allievo di affrontare i testi in maniera più consapevole,[148] ma in quel caso il discorso si fa più complesso: l'aspirante oratore doveva essere in grado di gestire l'emissione dei suoni a seconda dell'effetto voluto, nonché di impiegare in maniera funzionale le pause ed il respiro,[149] ma questo diveniva possibile solo se aveva a disposizione una pronuncia *toto organo instructa*, cioè dotata di tutte le potenzialità ben sviluppate. Di questo, appunto, si occupava l'attore, il cui insegnamento era ancora molto tecnico e si poneva come meta il dominio economico della voce, così da risparmiare l'eccessivo sforzo degli organi articolatori.[150] È possibile che gli esercizi finalizzati a questo scopo fossero configurati in maniera tale che i polmoni realizzassero una dilatazione massima e l'attore guidasse l'allievo ad impiegare

---

vogliamo, ma quando siamo costretti. Perciò, quando si sta per pronunciare un periodo particolarmente lungo, bisogna raccogliere il fiato, ma in modo che ciò avvenga rapidamente e senza rumore e che non risulti assolutamente palese: negli altri casi il punto migliore per riprendere il respiro sarà in corrispondenza delle giunture del discorso" trad. Calcante[-Corsi]).

143 Cf. cap. 1, pp. 17–18.

144 Ps.-Plut. *vit. dec. orat.* 844f.

145 Cic. *de orat.* 1, 261; cf. Quint. *inst.* 11, 3, 54.

146 Ps.-Plut. *vit. dec. orat.* 844d.

147 Quint. *inst.* 11, 3, 49.

148 Quint. *inst.* 1, 11, 14; 2, 5.

149 Quint. *inst.* 11, 3, 51–53.

150 Krumbacher (1920) 91.

nella respirazione il diaframma, così da sfruttarne pienamente le potenzialità. In questo modo si potevano evitare effetti sgradevoli, come il βρασμός, il tremolio della voce che non regge alla tensione,[151] oppure il difetto che deriva dallo sforzare la voce oltre le sue possibilità:

> *Vox autem ultra vires urgenda non est: nam et suffocata saepe et maiore nisu minus clara est et interim elisa in illum sonum erumpit cui Graeci nomen a gallorum inmaturo cantu dederunt.*[152]
>
> La voce, poi, non deve essere forzata al di là delle sue possibilità, perché spesso risulta soffocata, è meno chiara per effetto di uno sforzo troppo grande, e a volte, se emessa con violenza, prorompe in quel suono a cui i Greci hanno dato un nome che deriva dal canto prematuro dei galli (trad. Calcante[-Corsi]).

Cicerone ci offre un esempio di alcuni esercizi atti a sviluppare la capacità di emissione sonora e che venivano praticati dagli stessi attori. Antonio riferisce che i *tragoedi* erano soliti esercitare la loro voce facendo degli 'esercizi ginnici' che li costringevano a modularla stando in diverse posizioni, quindi esercitando il diaframma a sforzi di natura differenziata:

> *Annos compluris sedentes declamitant et cotidie, ante quam pronuntient, vocem cubantes sensim excitant eandemque, cum egerunt, sedentes ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recipiunt et quasi quodam modo conligunt.*[153]

---

151 Quint. *inst*. 11, 3, 55: *Est interim et longus et plenus et clarus satis spiritus, non tamen firmae intentionis ideoque tremulus, ut corpora quae aspectu integra nervis parum sustinentur. Id* βρασμόν *Graeci vocant* ("A volte il respiro è abbastanza lungo, pieno e chiaro, ma privo di stabilità quando viene tenuto in tensione, e perciò risulta tremolante come i corpi che, pur essendo di aspetto sano, non sono adeguatamente sorretti dai tendini. I Greci lo chiamano *brasmón*" trad. Calcante[-Corsi]). Il termine compare con accezione medica in Areteo di Cappadocia (68, 6 Hude). Si tratta di una congettura di Butler IV (1922) 272; cf. Vallozza (2004) 193.

152 Quint. *inst*. 11, 3, 51. Non è chiaro con quale termine greco questo difetto venisse definito, e del resto è possibile che Quintiliano non ne avesse in mente uno specifico, ma si riferisse ad una sua constatazione empirica; in ogni caso l'errore si produceva quando la voce era eccessivamente sforzata nell'acuto. Per Cousin VI (1979) 236, n. 1 l'autore alluderebbe al canto dei galli, che producono un suono fra il roco e l'acuto, perché i loro organi di fonazione non hanno ancora raggiunto la maturità; Zicàri (1968) 109–111 pensa che Quintiliano si riferisca al termine κοκκυσμός, presente mezzo secolo dopo nell'opera di Nicomaco di Gerasa (11, 1 *MSG*, 255–256 Jan), in cui si descrivono i suoni acuti. Si è anche pensato (Cantilena [1992] 183) al termine κοκκύζειν, usato in Teocrito (*Tal*. 47 ss.) per indicare il canto degli uccelli, o a κοκκυστής, con cui si definiva la voce stridula ed eccessivamente elevata di Eraclito quando si rivolgeva al volgo (Di Marco [1989], 208–209). Vallozza (2004) 192–193, oltre a presentare un quadro delle varie ipotesi prospettate dagli studiosi, riconduce il riferimento quintilianeo alla tradizione stoica che attribuiva agli animali la capacità di articolare suoni quasi umani.

153 Cic. *de orat*. 1, 251. Nel contesto Antonio dice che gli oratori non usano questi esercizi per

> Per parecchi anni si addestrano nel declamare stando seduti, e ogni giorno, prima di recitare, innalzano a poco a poco il tono della voce giacendo supini, e poi, dopo che l'hanno innalzato, l'abbassano dal tono più alto fino al più basso, e, per dir così, lo fanno rientrare, stando seduti (trad. Norcio).

Anche Nerone era solito porre sul suo petto una lamina di piombo per amplificare, con lo sforzo, la potenza della sua voce.[154] Anche se dalle fonti risulta che questi esercizi erano tipici degli artisti, e Quintiliano altrove[155] chiarisce che differenti erano quelli destinati ai cantori e agli oratori, è evidente che gli attori erano considerati degli specialisti del settore, per cui non sembra fuori luogo che l'autore abbia attribuito proprio a loro il compito di iniziare il futuro oratore a questo tipo di pratica, pur se in maniera meno specialistica di quanto avvenisse per i *cantores* o i *tragoedi*. Inoltre, secondo quanto si è riferito, sembra che queste esercitazioni fossero praticate in età matura: la novità di Quintiliano, dunque, consisterebbe proprio nell'aver anticipato l'esercizio della respirazione, pur con modalità differenti, alla prima giovinezza, proprio in virtù delle potenzialità e dei margini di perfezionamento ancora presenti in questa fase.[156] L'obiettivo finale, come Quintiliano afferma nel capitolo dedicato all'*actio*, è l'*ornata pronuntiatio*, per la quale sono necessari robustezza dei polmoni e un respiro resistente per durata,[157] ma anche un controllo ed una gestione della respirazione secondo tecniche ben precise, che lo studente acquisisce nel corso successivo dei suoi studi, soprattutto per quanto riguarda le pause espressive e quelle necessarie alla respirazione.[158]

---

allenare la voce: ma non si deve dimenticare che Cicerone, sempre molto attento a separare, a livello teorico, l'arte scenica da quella retorica, nella pratica fece largo uso delle tecniche teatrali. Per l'interpretazione di questo passo cf. *infra*, p. 93. Ad un esercizio simile potrebbe alludere Sen. *epist*. 15, 7. Cf. Leeman – Pinkster – Nelson (1985) 169.

154 Suet. *Nero* 20, 1. Lo stesso aneddoto è presente in Plin. *nat*. 34, 166.

155 Quint. *inst*. 11, 3, 22.

156 Solo a titolo esemplificativo, si pensi a Quint. *inst*. 1, 1, 22: *Atque eo magis quod minora etiam facilius minores percipiunt, et ut corpora ad quosdam membrorum flexus formari nisi tenera non possunt, sic animos quoque ad pleraque duriores robur ipsum facit* ("Senza contare che le nozioni più semplici i bambini più piccoli le imparano anche con maggiore facilità, e come non si possono abituare i corpi a certe flessioni degli arti se non quando sono giovani, così anche la mente, appunto rafforzandosi diventa meno permeabile alla maggior parte dei concetti" trad. [Calcante-]Corsi). Ricorre, qui, il riferimento alla facilità dell'apprendimento proprio in relazione alla maggiore elasticità dei corpi nell'infanzia.

157 Quint. *inst*. 11, 3, 40.

158 Quint. *inst*. 11, 3, 35–39; 53–56; cf. Pernot (1993) 451, n. 190; Cavarzere (2011) 193–196; 199–204, in particolare per le suggestioni aristoteliche e ciceroniane da cui Quintiliano ricava le proprie teorie.

2.5.4 L'*aequalitas*

Secondo le direttive quintilianee, il *comoedus* dovrà anche insegnare al suo allievo *ut par sibi sermo sit*.[159] Nell'undicesimo libro, parlando dell'*ornata pronuntiatio*, Quintiliano chiarisce in cosa consista questa abilità:

> *Prima est observatio recte pronuntiandi aequalitas, ne sermo subsultet imparibus spatiis ac sonis, miscens longa brevibus, gravia acutis, elata summissis, et inaequalitate horum omnium sicut pedum claudicet*.[160]
>
> La prima norma da osservare per la corretta declamazione è l'uniformità, perché la frase non proceda a sbalzi per effetto di tempi e suoni disuguali, mescolando sillabe lunghe a sillabe brevi, suoni gravi a suoni acuti, innalzamenti e abbassamenti del tono di voce e perché non zoppichi per effetto della disuguaglianza di tutti questi elementi che ne costituiscono come i piedi (trad. Calcante[-Corsi]).

L'*aequalitas*, dunque, riguarda soprattutto la fonetica e il ritmo del discorso,[161] che deve essere uniforme e soprattutto non deve subire sbalzi o eccessi. Il suo ambito pertiene all'aspetto quantitativo e accentuativo (*miscens longa brevibus gravia acutis*), ma allo stesso tempo si allarga a considerare le pause e l'alternanza di ritmi lenti a quelli veloci (*imparibus spatiis*) e i toni caratterizzati da note acute e basse (*elata summissis*); è interessante notare, però, che per esprimere tutti questi concetti Quintiliano ricorre sempre ad una metafora tratta dalla scienza metrica (*sicut pedum claudicet*). In effetti, se si confronta la definizione quintilianea con quanto scritto nell'*Ars grammatica* di Mario Vittorino a proposito della definizione del *versus herous* e delle sue peculiarità, si può notare una certa consonanza con la terminologia tecnica del greco:

> *Dactylicum enim, licet isdem subsistat pedibus, non tamen isdem divisionibus ut herous caeditur versus. Inter spondaeum autem et dactylum mensura temporum congruente etiam in arsi et thesi eadem aequalitas stabit, quam Graeci dicunt* ἴσον λόγον.[162]
>
> Il dattilo, infatti, pur essendo basato sugli stessi piedi, non è scandito dalle stesse cesure del verso eroico. Fra lo spondeo e il dattilo, però, essendo uguale la misura dei tempi, anche in arsi e in tesi si avrà l'uniformità, che i Greci chiamano ἴσον λόγον.

159 Quint. *inst*. 1, 11, 8.
160 Quint. *inst* 11, 3, 43. Per il passo, ed in generale per le qualità dell'*ornata pronuntiatio*, cf. Müller (1969) 112–121.
161 Per la nozione di *oratorius numerus* e di *cantus obscurior* cf. *infra*, pp. 86–92.
162 *GLK* 6, 70, 23–26.

Il contesto è in questo caso esclusivamente metrico, ma l'espressione ἴσον λόγον sembrerebbe corrispondere a *par sermo* di Quintiliano ed alludere all'uniformità del verso ed alla sua cadenza perfettamente regolare (*aequalitas*). È probabile, dunque, che Quintiliano prenda spunto proprio dalla terminologia metrica greca, attestata da Vittorino, allo stesso tempo, però, estende l'ambito di riferimento della *aequalitas*, considerandola l'espressione armonica di tutte le potenzialità vocaliche. Anche in questo caso, dunque, verrebbe confermato quanto supposto da Maddalena Vallozza, ovvero che in tutta la trattazione sulla voce l'autore attingerebbe dal patrimonio grammaticale greco piuttosto che da quello retorico.[163] Del resto anche Cicerone aveva distinto nell'uso della voce tre aspetti, dicendo che essa può essere *acuta gravis, cita tarda, magna parva*,[164] riferendosi all'altezza del tono, alla sua modulazione e alla forza; Quintiliano, probabilmente, nella sua considerazione dell'*aequalitas*, tiene conto anche di questa ripartizione.

L'autore avverte però che l'*aequalitas*, se portata all'eccesso, da pregio può trasformarsi in difetto e ricadere nella μονοείδεια,[165] ovvero l'uniformità piatta del discorso, errore tipico di chi non sfrutta tutta la gamma dei suoni, causando l'assenza di varietà. Può essere accostato a questo difetto anche quello della μονοτονία, l'incapacità di adattare il discorso ai soggetti trattati e agli stati d'animo;[166] questa competenza interpretativa, come si è anticipato, inizia ad essere esercitata dall'allievo proprio presso l'attore,[167] ma essa riguarda piuttosto la *virtus* dell'*apta pronuntiatio* e viene sviluppata con la lettura di brani comici. È a fronte di tutto ciò che Quintiliano afferma di considerare altrettanto

163 Vallozza (2000a) 227; (2001) 971 e 972; (2004) 189.

164 Cic. *de orat*. 3, 216.

165 Quint. *inst*. 11, 3, 44: il retore la presenta come l'esatto contrario della *varietas*. Questa lezione è congettura di Halm (1869) per il tradito MONOIDIA di B e H. Anche questo termine appartiene alla tradizione grammaticale greca, precisamente a Sesto Empirico (*adv. math*. 1, 117, p. 30, 24 e 226, p. 56, 30 Mau). Cf. Vallozza (2000a) 227–228; (2001) 972–973; (2004) 190–192.

166 Quint. *inst*. 11, 3, 45. Quintiliano definisce la *monotonia* come *quaedam spiritus ac soni intentio*, che si manifesta nel discorso caratterizzato esclusivamente da grida o da un tono colloquiale o sommesso. Questa caratteristica era sentita come un difetto già da Aristotele (*rhet*. 1413b 30–31): Ἀνάγκη γὰρ ὑποκρίνεσθαι καὶ μὴ ὡς τὸν λέγοντα τῷ αὐτῷ ἤθει καὶ τόνῳ εἰπεῖν ("È necessario che si reciti e non che si parli come uno che dice un'unica cosa con il medesimo carattere e con lo stesso tono" trad. Zanatta). Il termine si trova, oltre che in Quintiliano, solo in Fortunaziano (3, 19, 4–5 Calboli Montefusco). Cf. Vallozza (2001) 973; (2004) 192.

167 Un difetto simile, ricorda Vallozza II (2001) 972–973; (2004) 191, ma che si riferisce allo stile, è la ὁμοείδεια (Quint. *inst*. 8, 3, 52), che riguarda i concetti, le figure, la collocazione delle parole; Quintiliano la considera particolarmente sgradevole per le orecchie e la mente. Cf. Dion. 5, 543; in realtà l'autore è l'unico ad usare questo termine in ambito latino: cf. Celentano (1996) 1525–1528.

importante che l'oratore sappia utilizzare nel discorso, oltre all'*aequalitas*, anche la *varietas*.[168]

Perché il *sermo* sia *aequalis*, il *comoedus* dovrà eliminare soprattutto i difetti che derivano da un uso improprio delle caratteristiche della voce e della respirazione:[169] al contrario, l'impiego corretto delle pause e l'armonia del ritmo concorrono all'*aequalitas* di un discorso senza sbalzi, brusche impennate, interruzioni repentine e frequenti. I cambiamenti, dice Quintiliano, devono ispirarsi all'arte dei pittori, che impiegano la tecnica del chiaroscuro e del rilievo cromatico, delineando i contorni delle loro figure senza creare forti contrasti.[170]

È chiaro che il *comoedus*, in questa fase, può solo introdurre l'allievo all'acquisizione di questa capacità: infatti Quintiliano sente l'esigenza di riprendere il discorso proprio nell'undicesimo libro, rivolgendosi ad un oratore ormai maturo, ma il compito dell'attore resta fondamentale, perché utile a sensibilizzare l'aspirante oratore all'armonia del discorso, strettamente legata all'educazione musicale. Oltre a perseguire necessità puramente estetiche, Quintiliano intende, probabilmente, far fronte alla diffusione di mode declamatorie corrotte, che potevano traviare il giovane studente. È probabile, infatti, che l'autore abbia presente il costume invalso ai suoi tempi di pronunciare il discorso in tono di canto[171] o in forma di urla e strepiti.[172] Si tratta di eccessi che non permettono di mantenere l'uniformità dell'esposizione, ma soprattutto di attenersi ad un criterio di naturalezza. Che questa sia una preoccupazione avvertita da Quintiliano sin dalle prime fasi dell'apprendimento lo

168 Quint. *inst*. 11, 3, 43.

169 Quint. *inst*. 11, 3, 51–56: oltre alle osservazioni già fatte a proposito dei difetti respiratori dovuti ad un'emissione soffocata e poco chiara o addirittura spezzata, è bene ricordare che Quintiliano considera nocivo anche il ritmo eccessivamente veloce, perché rende confuse le parole, così come quello troppo lento annoia il pubblico e palesa la difficoltà nel reperire i pensieri; la respirazione, infine, non deve nuocere all'esposizione, ma neppure deve essere protratta fino a venir meno all'improvviso.

170 Quint. *inst*. 11, 3, 46. Per spiegare l'uso oculato delle modulazioni nel discorso egli ricorre, invece, ad una metafora musicale (11, 3, 42): in realtà anche in questa circostanza viene ribadita l'opportunità di un *sermo par*, inteso come tono medio che possa alzarsi o abbassarsi a seconda della necessità. Il problema relativo all'armonia del discorso viene trattato anche nel nono libro (§ 4, 32–44), ma qui Quintiliano parla della composizione delle orazioni, indicando meticolosamente alcune regole di fonetica atte ad evitare l'incontro di suoni sgradevoli e l'uso di piedi metrici per il ritmo. Le competenze necessarie per queste operazioni sono molto complesse perché non si tratta semplicemente di mantenere una certa uniformità nel discorso, ma di assemblarlo in maniera che appaia armonioso.

171 Quint. *inst*. 11, 1, 56; 3, 57.

172 Quint. *inst*. 2, 12, 9.

dimostra l'attenzione rivolta all'impostazione della voce nella lettura presso il *grammaticus*:

> *Sit autem in primis lectio virilis et cum sanctitate quadam gravis, et non quidem prorsae similis, quia et carmen est et se poetae canere testantur, non tamen in canticum dissoluta nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminata: de quo genere optime C. Caesarem praetextatum adhuc accepimus dixisse: «si cantas, male cantas: si legis, cantas».*[173]
>
> Anzitutto, la lettura dei versi sia virile e di una gravità non priva di dolcezza; non somigli alla lettura della prosa, poiché trattasi di canto, e i poeti dichiarano di cantare; non si scomponga tuttavia in cantilena, né venga resa effeminata dai gorgheggi, come è di moda oggi. Su questo genere di lettura sappiamo che Cesare, ancora ragazzo, fece un'efficacissima battuta «se stai cantando, canti male: se stai leggendo, canti» (trad. [Calcante-]Corsi).

La lettura dei testi poetici che, si è detto, era strettamente legata alla recitazione, richiedeva che l'allievo non solo impostasse la voce in maniera virile, ma non l'atteggiasse in modo teatrale, con modulazioni affettate, facendola quasi gorgheggiare, come avveniva durante le esecuzioni sceniche. Si trattava di una moda già diffusa ai tempi di Seneca il Vecchio ad opera dell'oratore Vibio Gallo[174] e testimoniata anche da Cicerone a proposito di Ortensio,[175] ma che all'epoca di Quintiliano e di Tacito era ormai assimilata, nella mentalità comune, alle esecuzioni sceniche:

> *Neque enim oratorius iste, immo hercule ne virilis quidem cultus est, quo plerique temporum nostrorum actores ita utuntur, ut lascivia verborum et levitate sententiarum et licentia compositionis histrionales modos exprimant. Quodque vix auditu fas esse debeat, laudis et gloriae et ingenii loco plerique iactant cantari saltarique commentarios suos. Unde oritur illa foeda et praepostera, sed tamen frequens sicut his clam et exclamatio, ut oratores nostri tenere dicere, histriones diserte saltare dicantur.*[176]
>
> Non è infatti da oratore, anzi, non è neppure da uomo l'estrema raffinatezza che adottano in gran maggioranza gli avvocati dei nostri tempi; i quali nell'affettazione dei vocaboli e

173 Quint. *inst.* 1, 8, 2.
174 Sen. *contr.* 2, 1, 26: *Solebat autem sic ad locos pervenire, ut amorem descripturus paene cantantis modo diceret: «amorem describere volo» sic tamquam «bacchari volo»* ("Era solito preannunciare i suoi temi in un certo modo: per esempio, se doveva descrivere l'amore, cominciava a dire, come uno che recitasse dei versi «voglio descrivere l'amore» così come avrebbe detto «voglio darmi al furor bacchico»" trad. Zanon Dal Bo).
175 Cic. *orat.* 57: *Hic e Phrygia et Caria rhetorum epilogus paene canticum* ("Quella cantilena che si incontra negli epiloghi dei retori della Frigia e della Caria, che è quasi simile al cantico drammatico" trad. Norcio).
176 Tac. *dial.* 26, 2–3.

> nella frivolezza dei concetti e nella licenza dello stile arrivano fino a riprodurre il fare degli istrioni. E cosa appena tollerabile a udirsi, molti si vantano che i loro discorsi vengano cantati e danzati, come se ciò fosse ragion di lode o di gloria e dimostrazione d'ingegno. Donde ha origine quella vergognosa e assurda, e tuttavia spesso ripetuta espressione, si dice che i nostri oratori parlano voluttuosamente e che gli istrioni ballano con eloquenza (trad. Arici).

In effetti anche Quintiliano parla di *modulatio scaenica* a proposito del difetto tipico degli oratori che si esibiscono nei processi e nelle scuole, presentandola come un eccesso veramente inaccettabile.[177]

Se questo difetto si manifestava soprattutto nei declamatori e negli oratori maturi, la sua gravità richiedeva che venissero presi dei provvedimenti sin dalla gioventù, perché il senso dell'armonia e dell'equilibrio entrasse a far parte della sensibilità del futuro oratore: questo, del resto, è anche il presupposto 'genetico' dell'*Institutio oratoria*, con la quale Quintiliano intendeva porre un limite alla corruzione dilagante dell'oratoria partendo proprio dalla riformulazione di un programma scolastico che prevenisse certe diffuse forme di degenerazione. Ciò che colpisce è che proprio un attore venga preposto ad arginare un problema che era stato originato dal teatro. Questa scelta didattica ha notevoli risvolti sulla valutazione degli artisti di scena che Quintiliano riqualifica, assumendo, come vedremo, la loro disciplina, nelle sue espressioni più nobili, al rango di arte: il *comoedus*, del resto, era perfettamente in grado di assolvere a questo compito perché, avendo ricevuto anche un'educazione musicale, aveva maturato quelle competenze che doveva sviluppare nei suoi allievi.[178] Il significato e la funzione del suo insegnamento è mirabilmente sintetizzato da Quintiliano, che ne mette in rilievo i limiti, ma anche l'importanza, proprio come parte integrante della formazione giovanile:

> *A me tamen nec ultra puerilis annos retinebitur nec in his ipsis diu. Neque enim gestum oratoris componi ad similitudinem saltationis volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione puerili, unde nos non id agentis furtim decor ille discentibus traditus prosequatur*.[179]

> Io tuttavia non la prolungherò (scil. educazione alla danza) oltre gli anni dell'infanzia, e anche in quelli la limiterò. Non desidero infatti che la gestualità dell'oratore si foggi sull'esempio della danza, ma che da quella pratica infantile rimanga un sostrato per cui la grazia trasmessaci a scuola ci segua segretamente anche mentre ci dedichiamo ad altro (trad. [Calcante-]Corsi).

177 Quint. *inst*. 11, 3, 57.
178 Per l'educazione degli attori, specialmente per la formazione musicale, cf. Leppin (1992) 45.
179 Quint. *inst*. 1, 11, 19.

2.5.5 La lettura di passi scelti

Il compito del *comoedus*, comunque, non si limitava a questioni fonetiche e relative al corretto impiego degli organi fonatori, ma riguardava anche l'eloquenza, intesa come capacità di trasmettere e suscitare sentimenti soprattutto attraverso l'impostazione del tono della voce.[180] Quintiliano, infatti, sostiene che il *comoedus* deve insegnare *quomodo narrandum, qua sit auctoritate suadendum, qua concitatione consurgat ira, qui flexus deceat miserationem*:[181] a questo scopo egli sceglierà dei passi precisi dalle commedie che abbiano notevoli punti di contatto con le *actiones*. Si tratta di una competenza piuttosto complessa, spendibile nelle varie parti del discorso. In effetti, nella trattazione dell'*actio* Quintiliano afferma che un discorso, per essere convincente, deve adattare la voce alla natura dei soggetti e agli stati d'animo, perché non vi sia disaccordo fra parole e sentimenti:[182] questa capacità, che è per lo più garantita dalla spontaneità delle emozioni, si consegue anche con l'esercizio e l'apprendimento di una tecnica.[183] La docenza del *comoedus* rientra in questa progressiva acquisizione della capacità interpretativa da parte dell'allievo; ma siamo, però, ancora in una fase embrionale, in cui il discente si limita a conoscere ed assimilare i suoi modelli e non ancora a 'calarsi nella parte'. A questo scopo il successivo e più importante compito del *comoedus* è la scelta dalle commedie di *loci* rappresentativi di una gamma multiforme di sentimenti, da leggere e interpretare con l'ausilio del maestro.[184]

Come si è visto,[185] lo stesso metodo veniva applicato secoli prima, all'epoca di Demostene: l'esperienza personale del retore greco aveva sicuramente funzione didascalica, perché era l'emblema di come con l'applicazione assidua si potesse raggiungere la perfezione nell'arte del porgere, nonostante i difetti naturali, ma questo non è l'unico aspetto interessante. Un altro dato, infatti, sembrerebbe degno di rilievo: si è detto che Satiro faceva esercitare Demostene non su brani oratori, ma facendogli declamare versi di Euripide e Sofocle.[186] Il teatro, quindi,

180 Quint. *inst*. 1, 11, 13.

181 Quint. *inst*. 1, 11, 12: "quale autorevolezza sia necessaria per persuadere, quale foga debba accompagnare il sollevarsi dell'ira, quale inflessione convenga per suscitare pietà" (trad. [Calcante-]Corsi).

182 Quint. *inst*. 11, 3, 45.

183 Quint. *inst*. 6, 2, 29.

184 L'oratore, rispetto all'attore, che si limita ad imitare la realtà, possiede anche una formazione letteraria che gli permette di giungere ad un livello superiore di consapevolezza e di attingere a modelli assimilati attraverso la lettura.

185 Per gli aneddoti relativi a Demostene e alla sua formazione presso gli attori cf. *supra*, pp. 14–18.

186 Plut. *Dem*. 7, 1–6; più generico il riferimento nello Ps.-Plut. *vit*. *dec*. *orat*. 845a, in cui Andronico si limita a ripetere l'orazione che aveva provocato l'insuccesso dell'oratore.

costituisce per l'oratore un importante modello istruttivo non solo a livello propriamente performativo, ma anche in quanto repertorio di *ethe* e *pathe*.[187]

Che questo continuasse ad essere valido anche per la tradizione retorica latina è confermato da Cicerone, il quale parla di *narratio in personis*,[188] un esercizio che presenta molti punti di consonanza con il programma di lettura del *comoedus*. In realtà, come si cercherà di dimostrare,[189] l'esercizio, che consisteva nel riproporre le parole e lo stato d'animo dei personaggi e che prevedeva sia una versione scritta che una declamata, sembrerebbe corrispondere al *progymnasma* dell'*ethopoiia*, ma colpisce che per esemplificare il metodo da applicare venga scelto proprio un testo teatrale tratto dal repertorio terenziano.[190] L'esercizio inoltre, chiarisce l'Arpinate, sviluppa soprattutto la capacità di adattare il tono della voce alla condizione emotiva; di qui la sua utilità per l'*elocutio*,[191] la stessa che Quintiliano riconosce alla lettura effettuata dal *comoedus*.[192]

Tuttavia, è verosimile che questa presentasse una qualche novità rispetto alla *ethopoiia/narratio*, tale da giustificare l'inclusione nel *curriculum* quintilianeo. Possiamo supporre che nel nostro caso il *comoedus* effettuasse una 'lettura etica' dei passi: in effetti, come si è cercato di chiarire, in questa fase scolastica la lettura dei testi rientrava fra i metodi principali di apprendimento dell'allievo. È possibile, però, che l'attore si esibisse anche in una vera e propria interpretazione dei brani a scopo esemplificativo, come si è visto a proposito di Demostene: infatti, se ci si fosse accontentati di una semplice lettura, sarebbe stata sufficiente la docenza del *grammaticus*. Infine, gli allievi, dopo l'esecuzione dell'attore, erano invitati a loro volta a leggere il passo simulando i sentimenti trasmessi dal brano.[193] Del resto, gli scoli non solo annotano al margine del testo le pause, la

187 Su questo argomento si vedano pp. 185–186.

188 Cic. *inv.* 1, 27: *Illa autem narratio, quae versatur in personis, eiusmodi est, ut in ea simul cum rebus ipsis personarum sermones et animi perspici possint* ("La narrazione poi, che riguarda le persone è fatta in modo da poter percepire, insieme ai fatti, anche i discorsi dei protagonisti e i loro stati d'animo").

189 Cf. cap. 5, pp. 161–163.

190 Ter. *Ad.* 60–64**.**

191 Questo tipo di *narratio* presso i Greci risulta divisa in ulteriori tipologie; per l'argomento cf. Calboli (1969) 214–217.

192 Quint. *inst*. 1, 11, 13: *Idem autem non ad pronuntiandum modo utilissimi, verum ad augendam quoque eloquentiam maxime accommodati erunt* ("Gli stessi brani non solo gioveranno moltissimo alla pronuncia e ai gesti, ma saranno anche adattissimi a migliorare l'eloquenza" trad. [Calcante-]Corsi).

193 Che il discente fosse coinvolto personalmente nella lettura risulta chiaramente da *inst*. 1, 11, 14, dove Quintiliano, differenziando la docenza del *comoedus* da quella del *rhetor*, specifica che, mentre il primo chiedeva all'allievo solo di leggere, il secondo anche di declamare.

velocità e il tono della voce[194] necessari per far comprendere il senso del brano, ma anche i sentimenti che dovevano essere espressi con una intonazione corretta:[195] evidentemente, se presso il *grammaticus*[196] l'allievo doveva solo dimostrare, con l'esecuzione della lettura, di aver capito il senso del brano, le richieste formulate dal *comoedus* erano più complesse, implicando, attraverso la lettura etica, una competenza maggiore, quella di simulare dei sentimenti. Comunque anche questa acquisizione costituisce solamente una tappa intermedia: infatti, subito dopo aver attribuito al *comoedus* la scelta dei *loci*, Quintiliano afferma che, quando l'alunno sarà pronto, allora gli sarà vicino un maestro esperto (differenziando così nella professionalità il *comoedus*, maestro meno qualificato, dal maestro di professione, *diligens aliquis ac peritus*)[197] che non solo lo farà esercitare nella lettura delle orazioni, ma gliele farà declamare a voce alta senza alcun supporto librario.[198] Quali fossero gli autori oggetto di lettura da parte del *comoedus* si vedrà più avanti;[199] per ora basti segnalare che in *inst*. 1, 8, 7 Quintiliano cita la commedia fra le letture utili, proprio perché essa mostra tutti i tipi di personaggi e di sentimenti, anche quelli negativi. In questo senso è fondamentale Menandro, ma anche gli autori latini possono contribuire. Nello stesso modo Quintiliano si esprime nel decimo libro, sempre a proposito del commediografo greco, laddove ne ribadisce l'utilità primaria, quella di fornire prototipi di caratteri.[200]

194 Cf. Degenhardt (1909) 10–13.

195 Cf. Rispoli (1991) 116–127 = (1995) 247–264.

196 Quint. *inst*. 1, 8, 1–2.

197 Quint. *inst*. 1, 11, 14. Sulle modalità di svolgimento di tali esercizi declamatorî in classe cf. ora Stramaglia (2010) 112–119. Indicazioni estremamente importanti sull'uso di testi comici come letture prescritte nella scuola provengono dai cdd. *Hermeneumata*, manuali per l'apprendimento congiunto del latino e del greco. Nella versione che di essi ci ha restituito Dionisotti (1982) 83–125, precisamente in una sezione dei *colloquia* (*Herm. Celt*. 37–38), si riferisce che presso il *grammaticus* a ciascun allievo veniva assegnata una lettura da eseguire personalmente e, successivamente, da recitare al maestro. La commedia è menzionata insieme ad altri esercizi da memorizzare, e questo testimonia non solo l'alto valore formativo che le veniva riconosciuto, ma anche che essa era destinata ad interpretazione. Per l'inquadramento di questa testimonianza nell'ambito del percorso didattico antico si veda Stramaglia (2010) 115–117, spec. 116 nn. 17–18. Ulteriori informazioni preziose su questo ambito della prassi scolastica provengono dalle testimonianze iconografiche, in particolare dai sarcofagi. Nel materiale raccolto in Marrou (1938) 30–32 e 39–40 (nr. 3, 4, 12) colpisce la frequenza con cui viene rappresentata la lettura di opere teatrali. Per le scene d'insegnamento sui sarcofagi romani si veda Amedick (1991) 65–67 e 70.

198 Quint. *inst*. 2, 5, 6, dove si dice che per la corretta lettura e pronuncia delle orazioni è utile scegliere un alunno che legga ad alta voce. Per l'aspetto innovativo di questo metodo cf. *infra*, p. 80.

199 Cf. cap. 6, pp. 186–190.

200 Quint. *inst*. 10, 1, 71.

Anche se, rispetto all'epoca di Demostene, i brani su cui al tempo di Quintiliano si esercitano gli allievi non sono più tratti dalle tragedie ma dalle commedie, il persistere degli stessi metodi ed obiettivi lascia riconoscere una tradizione piuttosto consolidata, in cui l'attore ha mantenuto un ruolo didattico più o meno attivo, ma nella quale l'apporto delle tecniche teatrali nella formazione dell'oratore sembrerebbe essere al di fuori di ogni dubbio.

Dal momento che il metodo principale impiegato dall'attore per veicolare il suo insegnamento si incentra sulla selezione dei passi e sulla loro lettura, occorre chiarire quale fosse, secondo Quintiliano, l'importanza di quest'ultima nel processo di apprendimento ad opera dell'allievo: egli più volte ribadisce che essa, soprattutto se ripetuta, porta ad una graduale ma definitiva assimilazione di un patrimonio letterario da imitare. Gli allievi, dunque:

> *Semper habebunt intra se quod imitentur, et iam non sentientes formam orationis illam quam mente penitus acceperint expriment. Abundabunt autem copia verborum optimorum et compositione ac figuris iam non quaesitis sed sponte et ex reposito velut thesauro se offerentibus.*[201]
>
> Avranno sempre nel loro patrimonio di conoscenze modelli da imitare e, senza accorgersene, già si esprimeranno secondo il bello stile che avranno assorbito. Vanteranno abbondanza di parole scelte, di soluzioni per disporle e di figure che non dovranno andare a cercare, ma che si offriranno spontaneamente, come da un tesoro riposto (trad. [Calcante-]Corsi).

Allo stesso modo anche l'assimilazione dei *loci* tratti dalla commedia era volta a far sì che l'oratore, nel dibattimento processuale, potesse automaticamente simulare un determinato tono a seconda delle circostanze che gli si presentavano, avendone ormai assimilato il modello letterario corrispondente. Questo metodo è ulteriormente consigliato nell'undicesimo libro, laddove, parlando appunto dell'*actio*, Quintiliano sostiene che la memorizzazione di brani è necessaria perché il controllo della voce divenga un fattore automatico:

> *Ediscere autem quo exercearis erit optimum* (*nam ex tempore dicentis avocat a cura vocis ille qui ex rebus ipsis concipitur adfectus*), *et ediscere quam maxime varia, quae et clamorem et disputationem et sermonem et flexus habeant, ut simul in omnia paremur.*[202]
>
> Inoltre il modo migliore di esercitarsi sarà imparare a memoria (infatti l'emozione ispirata dal tema distoglie chi improvvisa dall'attenzione per la voce), e imparare a memoria testi

201 Quint. *inst.* 2, 7, 3–4; per lo stesso motivo cf. anche 10, 1, 10 ss.

202 Quint. *inst.* 11, 3, 25. Anche in 11, 3, 12 afferma che per l'*actio* due sono le qualità imprescindibili: la memoria e la capacità di improvvisare. Esse venivano ugualmente promosse attraverso la lettura dei brani della commedia, perché l'allievo memorizzava le emozioni da simulare e possedeva una sorta di repertorio interiorizzato da usare al bisogno.

> il più variati possibile, che comportino grida, discussioni, conversazioni e modulazioni di tono, per prepararci nello stesso tempo a ogni possibilità (trad. Calcante[-Corsi]).

Non solo, dunque, si potevano memorizzare modelli stilistici, ma anche relativi al tono. Presso il *comoedus* siamo ancora in una fase iniziale, in cui ci si dedica solo alla lettura etica e all'ascolto da parte del discente di brani tratti dalle commedie, mentre il retore, come si è detto, farà apprendere passi scelti di orazioni, anch'essi utili a simulare diversi sentimenti.[203] Anche Cicerone considera il teatro un modello per la simulazione dei sentimenti attraverso la voce: nel passo del *De oratore* già citato[204] egli mostra come la varietà dei toni della voce sia perseguibile attraverso l'arte e riporta una serie di esempi tratti dalla tragedia. Il procedimento è lo stesso presente nell'*Institutio*, cioè l'utilizzo di *loci* come archetipi di emozioni, ma Cicerone li ricava dal genere tragico, mentre Quintiliano, pur riferendosi sempre, come l'Arpinate, al tono della voce, dice chiaramente che il *comoedus certos ex comoediis elegerit locos*.

Quintiliano, inoltre, propone la lettura di singoli passi e non dell'intera commedia: è evidente che la scelta viene effettuata sia in base ad una censura morale ritenuta necessaria per allievi ancora troppo influenzabili,[205] sia in considerazione delle necessità legate all'esercizio della *pronuntiatio*.

In conclusione, tenendo conto della precisione con cui Quintiliano indica i compiti del *comoedus*, si può affermare che egli dimostra non solo di aver preso coscienza del mutuo scambio fra teatro e oratoria, ma anche di aver avuto il coraggio di istituzionalizzarlo a livello scolastico, programmando un vero e proprio *iter* nell'apprendimento della simulazione e del controllo delle emozioni. Consapevole di questo gesto coraggioso, ma anche dei pericoli insiti nel processo di identificazione-distinzione dell'oratoria con il teatro, Quintiliano affida questo compito educativo non al tragico, cosa che poteva comportare un ulteriore allontanamento dalla realtà, ma al comico, che era un modello più utile per quelle situazioni che l'oratore discuteva in sede processuale. Il *comoedus*, dunque, insegnava non solo a modulare la voce a seconda del sentimento, ma anche ad identificarvisi per poterlo utilizzare e controllare. Le tappe successive, ce lo dice lo stesso Quintiliano, erano la lettura di passi tratti da orazioni a voce alta ed in piedi[206] e poi la declamazione intesa quale esercizio scolastico.

---

203 Quint. *inst*. 1, 11, 14; 2, 7, 2–3; un'esemplificazione didattica di questo metodo è fornita dallo stesso Quintiliano (11, 3, 47–51) con il brano proemiale della *Pro Milone*, in cui il retore evidenzia i diversi *affectus* richiesti dal discorso (*infra*, p. 82). Cf. Cavarzere (2011) 216–219.

204 Cic. *de orat*. 3, 217–219.

205 Quint. *inst*. 1, 8, 7.

206 Quint. *inst*. 1, 11, 14.

2.6 Lettura e recitazione presso il retore

Oltre alla *lectio* e all'*enarratio* dei poeti presso il *grammaticus*, Quintiliano considera molto utile per gli allievi del *rhetor* la lettura con analisi di opere storiche e retoriche: essa, fra le altre cose, affina la pronuncia e prepara all'*actio*, portando a compimento il processo di maturazione dell'espressività della voce. L'autore specifica che questo metodo non è largamente diffuso ai suoi tempi: devono ricorrere certe circostanze[207] perché possa essere messo in atto, in particolare i fanciulli non devono essere troppo grandi[208] e soprattutto i genitori devono esprimere il loro consenso.[209] Quintiliano, fedele alla tradizione proginnasmatica greca, si trova a dover competere con un metodo d'insegnamento allora diffuso, che consisteva nell'introdurre subito l'allievo alle declamazioni dandogli l'illusione di

207 Quint. *inst*. 2, 5, 1: *Quia prima rhetorices rudimenta tractamus, non omittendum videtur id quoque, ut moneam quantum sit conlaturus ad profectum discentium rhetor si, quem ad modum a grammaticis exigitur poetarum enarratio, ita ipse quoque historiae atque etiam magis orationum lectione susceptos a se discipulos instruxerit. Quod nos in paucis, quorum id aetas exigebat et parentes utile esse crediderant, servavimus* ("Visto che trattiamo dei primi rudimenti della retorica, mi sembra di dover anche ricordare quanto il maestro di quell'arte gioverà al profitto dei ragazzi se, come dai grammatici si esige la lettura commentata dei poeti, così lui pure, in persona, istruirà i discepoli che si è scelti nella lettura degli storici e – ancor più – degli oratori. Esercizio che noi abbiamo attuato con i pochi la cui età lo esigeva e i cui genitori l'avevano stimato utile" trad. [Calcante-]Corsi).
208 Per questo argomento cf. Quint. *inst*. 2, 1, 1.
209 Probabilmente Quintiliano allude qui alle pretese avanzate dai genitori, i quali misuravano il grado di apprendimento dei figli e la loro preparazione dal numero delle esecuzioni pubbliche che questi tenevano durante la frequenza della scuola del retore. Per Quintiliano, al contrario, è fondamentale che prima dell'esibizione pubblica vengano poste delle solide basi di preparazione (*inst*. 2, 7, 1): *Illud ex consuetudine mutandum prorsus existimo in iis de quibus nunc disserimus aetatibus, ne omnia quae scripserint ediscant et certa, ut moris est, die dicant: quod quidem maxime patres exigunt, atque ita demum studere liberos suos si quam frequentissime declamaverint credunt, cum profectus praecipue diligentia constet* ("Credo che si debba mutare assolutamente l'abitudine per cui i ragazzi dell'età in questione imparano a memoria tutto quanto hanno scritto, e lo ripetono poi, come si usa, in un giorno stabilito; è una pretesa soprattutto dei padri, i quali solo se i loro figli si producono il più frequentemente possibile in declamazione si convincono che studino, quando invece il profitto si basa soprattutto sull'applicazione" trad. [Calcante-]Corsi); *inst*. 10, 5, 21: *Obstant huic, quod secundo loco posui, fere turba discipulorum et consuetudo classium certis diebus audiendarum, nonnihil etiam persuasio patrum numerantium potius declamationes quam aestimantium* ("Fanno in genere da ostacolo a questo principio che ho collocato al secondo posto il numero eccessivo degli alunni e la consuetudine di ascoltare gli esercizi delle classi a giorni stabiliti, in una certa misura anche la convinzione dei padri, che prendono in considerazione il numero piuttosto che la qualità delle declamazioni" trad. Calcante[-Corsi]); cf. 2, 4, 16. Anche in *inst*. 2, 5, 2, quindi, Quintiliano implicitamente denuncia l'ingerenza dei genitori nelle scelte didattiche del maestro che, del resto, non poteva prescindere dalle richieste dei suoi committenti.

un facile ed immediato successo;[210] solo pochi studenti, quindi, comprendevano l'utilità di sottoporsi a questa ulteriore fatica proginnasmatica per conseguire una solida preparazione.[211]

In effetti l'ἀνάγνωσις dei testi in prosa, quale esercizio proginnasmatico, si ritrova solo in Teone che, nella presentazione della sua opera, parla della lettura come di un esercizio di accompagnamento,[212] ovvero parallelo allo svolgimento di tutti i *progymnasmata* e caratterizzato dalla scelta di brani di crescente difficoltà.[213] Del resto l'autore greco si sofferma ancora su questo esercizio in una sezione specifica (restituitaci dalla versione armena), collocata nell'ultima fase di apprendimento dell'allievo, in cui, come nell'*Institutio* quintilianea, Teone si concentra esclusivamente sull'ἀνάγνωσις e l'analisi delle opere storiche e retoriche.[214] In lui, però, non è presente, come in Quintiliano, la chiara distinzione fra le letture poetiche effettuate dal *grammaticus* e quelle storico-retoriche dal *rhetor*, assegnate a fasi successive di apprendimento.[215] Al contrario, che questa

210 Cf., solo a titolo esemplificativo, *inst*. 2, 12, 11. Non pochi problemi ha destato l'interpretazione di *inst*. 2, 5, 1–2: in particolare non è del tutto chiaro cosa intenda Quintiliano affermando che i suoi allievi *robusti* erano restii a seguire questo tipo di spiegazioni. Il chiarimento potrebbe venire dalla disposizione degli argomenti, che sembrerebbe ricalcare una struttura chiastica: l'autore afferma prima di poter dedicare questo tipo di insegnamento solo agli allievi che hanno un'età adatta e i cui genitori lo permettono. Successivamente ribadisce che due sono gli ostacoli all'applicazione del suo metodo: la nuova prassi didattica, basata su un'introduzione immediata alla pratica declamatoria, che, si è detto, era caldeggiata proprio dai genitori; e il fatto che "seguivano il nostro esempio giovani già quasi formati e che non avvertivano il bisogno di quel duro esercizio" (trad. [Calcante-] Corsi). Quintiliano, quindi, riprenderebbe lo stesso concetto per specificare i motivi della sua difficoltà ed introdurre, così, l'apologia e la descrizione del suo metodo. Per l'interpretazione controversa del passo, cf. Reinhardt – Winterbottom (2006) 122 e in generale, per il commento dell'intero capitolo, 120–141.

211 In verità Quintiliano risente sicuramente della nuova moda declamatoria: infatti nel *curriculum* da lui delineato questo esercizio assume una grande importanza. L'autore istituisce addirittura in maniera originale esercizi appositi funzionali ad una preparazione graduale che converga proprio verso la declamazione (a questo proposito cf. *inst*. 2, 6; 2, 7; 2, 10). Cf. Bonner (1986) 401–403; Berti (2007) 15–17; 128–132.

212 Theon *RhG* II, p. 65, 23–24 Spengel = p. 9 Patillon.

213 Theon p. 102 [Patillon-]Bolognesi.

214 Theon pp. 102–105 [Patillon-]Bolognesi.

215 Cf., ad esempio, Theon *RhG* II, p. 66, 2–5 Spengel = p. 9 Patillon, in cui vengono proposti successivamente due esempi per le *chrie* tratti da Platone e da Sofocle. In effetti, anche se Bonner (1986) 277–278, ricorda che lo stesso Marziale (5, 56, 3–5) associa Virgilio al *grammaticus* e Cicerone al *rhetor*, la separazione non doveva essere così netta, come ce la presenta Quintiliano. Oltre a Teone, anche Libanio (*epist*. 11 Förster) riferisce che un suo allievo di retorica legge opere drammatiche (cf. *infra*, cap. 6, p. 199). Si può, quindi, senz'altro convenire con Stramaglia (2010) 112–113 che nell'antichità non esistessero né programmi, né metodi

ripartizione nell'*Institutio oratoria* sia frutto di una scelta ben ponderata e netta si deduce dal fatto che, nel descrivere l'esercizio della *narratio*, Quintiliano lo ripartisce fra il *grammaticus* ed il *rhetor*, attribuendo al primo la narrazione dei miti tratta dalle tragedie e quella derivata dalla commedia, al secondo esclusivamente la *narratio historiarum*,[216] ovvero dei testi in prosa. Inoltre, laddove Quintiliano parla di *enarratio historiarum* a proposito del *grammaticus* (1, 8, 18), non sembrerebbe alludere alla storia in senso moderno, ma ai miti in versi. Infine, nell'elenco delle letture che Quintiliano attribuisce al *grammaticus* (1, 8, 5–12) non compare nessuna opera in prosa, e gli oratori vengono menzionati solo per ricavarne frammenti poetici (1, 8, 10). Alla luce di queste considerazioni si può concludere che l'esercizio configurato da Quintiliano in *inst*. 2, 5 abbia una finalità ed una configurazione specifica e non possa essere considerato genericamente un esercizio di accompagnamento.[217]

Quintiliano riferisce di aver appreso questa consuetudine dai pedagogisti greci,[218] ma negli autori di *progymnasmata* a lui successivi l'esercizio non compare più,[219] soppiantato, evidentemente, dalle nuove mode: quella di Quintiliano, dunque, insieme alla versione armena di Teone, sono ad oggi le uniche testimonianze relative all'esistenza di tale *progymnasma*. In particolare quella del retore latino riveste una certa importanza in quanto rappresenta un momento di trasformazione dei metodi didattici, presentando alcuni elementi di originalità che costituiscono l'ultimo tentativo di mantenere in vita una prassi scolastica ormai superata.

Quintiliano afferma infatti che, per controllare la corretta lettura del testo in prosa da parte del singolo allievo (*legentibus singulis praeire*), i maestri greci si servono di assistenti (*adiutores*),[220] dal momento che il docente non ha l'oppor-

---

d'insegnamento universalmente validi, ma semplicemente "routines" più o meno diffuse. Lo studioso a ragione afferma: "ciò che chiamiamo 'scuola' era una realtà socialmente segmentata, geograficamente condizionata e storicamente flessibile"; conclude dunque affermando che la ripetitività di certe pratiche dipendeva dalle scelte operate dei retori. Si giustifica così l'intervento di Quintiliano che, al contrario, intende fornire direttive univoche, motivando le proprie scelte e cercando di porre ordine alla varietà dei metodi.

216 Quint. *inst*. 2, 4, 2.

217 La stessa considerazione va fatta a proposito dell'esercizio contenuto in Theon p. 102–105 [Patillon-]Bolognesi, che dovrà essere distinto dalla lettura a supporto degli esercizi (Theon *RhG* II, p. 65, 23–24 Spengel = p. 9 Patillon). Di diversa opinione è Patillon (1997) XCVIII, il quale sostiene che anche in Quintiliano, come in Teone, l'esercizio della lettura accompagni tutto il programma, e a riprova della sua tesi porta *inst*. 2, 5, 1.

218 Quint. *inst*. 2, 5, 3.

219 Granatelli (1995) 141.

220 Quint. *inst*. 2, 5, 3–5.

tunità di seguire ciascuno individualmente. Prendendo posizione contro questa prassi, a suo dire indecorosa per il maestro di retorica, egli cerca di riqualificare la professionalità del *rhetor* distinguendola da quella del *grammaticus* e proponendo un metodo innovativo che incide in misura determinante sulla formazione della *pronuntiatio* dell'allievo. Il passo è piuttosto controverso:

> *Et hercule praelectio quae in hoc adhibetur, ut facile atque distincte pueri scripta oculis sequantur, etiam illa quae vim cuiusque verbi, si quod minus usitatum incidat, docet, multum infra rhetoris officium existimanda est. At demonstrare virtutes vel, si quando ita incidat, vitia, id professionis eius atque promissi quo se magistrum eloquentiae pollicetur maxime proprium est, eo quidem validius quod non utique hunc laborem docentium postulo, ut ad gremium revocatis cuius quisque eorum velit libri lectione deserviant.*
>
> E certo: la lettura anticipata cui si ricorre affinché i ragazzi seguano facilmente e distintamente con gli occhi il testo scritto, e quell'altra, con cui si illustra il significato di ogni parola poco usata che capiti di incontrare, entrambe vanno ritenute molto al di sotto dei compiti del retore! Invece, mettere in evidenza i pregi o, nel caso, i difetti del discorso, questo è specificamente proprio della formazione del retore e del lavoro che egli promette di svolgere quando si rende disponibile come insegnante di eloquenza, tanto più che io non desidero che a ogni costo i docenti si affatichino a richiamare accanto a sé gli allievi per assisterli nella lettura del libro scelto da ciascuno di loro (trad. [Calcante-]Corsi).

Quintiliano sembrerebbe non approvare la scelta dei retori greci di praticare una *praelectio* individuale affidata agli assistenti:[221] che questo fosse il metodo diffuso nella scuola greca è attestato da Teone il quale, in effetti, parla di una preparazione del suo allievo, calibrata sulle capacità personali,[222] senza specificare, però, che essa avveniva con l'aiuto di collaboratori. Il retore latino, al contrario, reputa che questo tipo di lavoro dovrebbe essere confinato alla scuola del *grammaticus*, mentre per questo livello di istruzione propone una partecipazione collettiva della 'classe'. L'approccio proposto da Quintiliano è molto più stimolante e qualificato, perché fondato esclusivamente sugli aspetti retorici, relativi ai pregi ed ai difetti del testo, nonché alla sua struttura compositiva. Quintiliano dimostra così che l'*enarratio* dei brani in prosa, se condotta con un metodo diverso,

221 Le fonti letterarie non parlano di assistenti nelle scuole latine di retorica. Costituisce un'eccezione Petronio (81, 1), ma non è chiaro, però, se l'*antescholanus* di cui si parla fosse un assistente o un alunno più anziano cui si consentiva di tenere lezione; Sen. *contr.* 1, pr. 23; Liban. 31, 29–32. Diverso è il caso dei *grammatici*, per i quali cf. Cic. *fam.* 9, 18, 4, ed in generale Grasberger (1875) 144–149 e 233; Colson (1924) XIV, n. 8; Dionisotti (1982) 99, 100, 101 (testo), 111 (commento); Bonner (1986) 170; Vössing (1991) 255, n. 1229; Cribiore (1996a) 146; Stramaglia (1996) 105, n. 27; Morgan (1998) 17; Reinhardt – Winterbottom (2006) 122.

222 Theon p. 102 [Patillon-]Bolognesi.

può essere degna del retore. È probabile, invece, che ai suoi tempi essa venisse praticata con metodi non dissimili da quelli applicati dal *grammaticus* alla lettura dei brani poetici: a questi metodi allude l'autore quando dice che il lavoro da lui proposto è più efficace di quello condotto dai suoi colleghi che addirittura affidano la scelta dei passi da leggere agli allievi,[223] limitandosi in un secondo momento a farli sedere vicino (*ad gremium*) a loro, per correggerne gli errori. In effetti un metodo del genere si giustifica con dei principianti, quando l'intervento personale del maestro è reso necessario dalla delicatezza del compito, ma non con allievi già maturi, che sono stati introdotti alla lettura corretta e tutt'al più possono aver bisogno di qualche chiarimento.

È molto più proficuo, invece, che gli allievi vengano coinvolti collettivamente nel processo di apprendimento;[224] saranno, quindi, invitati a leggere a turno a voce alta (*lectio*),[225] dando modo al retore di correggere ulteriori imperfezioni della loro pronuncia: anche se non a tutti sarà data occasione di esibirsi, in ogni caso l'esempio dei compagni avrà funzione educativa. È chiaro che a questo livello di apprendimento il retore si dedica soprattutto a quegli errori che riguardano il tono e l'impostazione espressiva della voce; l'autore, inoltre, considera di maggiore spessore formativo la lettura delle orazioni di Demostene e Cicerone effettuata personalmente dall'allievo,[226] piuttosto che la declamazione esemplificatrice di una orazione composta dal maestro. Questo metodo di lavoro, infatti, permette di conseguire un duplice obiettivo: da una parte lo studente può perfezionare la sua pronuncia e la capacità di farsi interprete delle intenzioni comunicative dell'autore, attraverso l'impostazione della voce e del tono. Inoltre, il fatto che egli venga corretto di fronte a tutti costituisce un ulteriore stimolo a perfezionare la sua 'interpretazione': questa lettura pubblica rappresenta la prima tappa di un lungo *iter* grazie al quale l'allievo imparerà a dominare l'impatto emotivo di fronte al pubblico. In secondo luogo il maestro potrà tentare insieme alla classe di apportare delle modifiche al testo per renderlo più efficace: tale operazione sarà più coinvolgente perché realizzata su un'orazione realmente pronunciata,

223 Quintiliano dice chiaramente che non tutti i testi possono essere letti con l'ausilio del maestro (Quint. *inst*. 1, 2, 12): molte letture erano affidate all'iniziativa individuale, altre erano praticate a scuola personalmente dagli allievi e solo supervisionate dal maestro; ma si può concordare con Reinhardt – Winterbottom (2006) 124 sul fatto che Quintiliano, affermando che la scelta dei brani era lasciata all'allievo, stesse facendo un ragionamento per assurdo: solo a titolo esemplificativo si veda Dionisotti (1982) 99, in cui si specifica che era il maestro a stabilire le consegne.

224 Quint. *inst*. 2, 5, 6–7.

225 Reinhardt – Winterbottom (2006) 125, suppongono che l'allievo leggesse il testo posto su un leggio per assolvere alle necessità legate all'*actio*.

226 Quint. *inst*. 2, 5, 16–17.

per cui si potrà tener conto anche delle circostanze storico-logistiche. Come si può notare, l'esecuzione della lettura ed il suo perfezionamento convergono progressivamente verso i canoni tipici della recitazione teatrale di cui, ad esempio, anche la presenza del pubblico (nello specifico i compagni) è un fattore importante perché ha un forte impatto sulla *performance* dell'oratore.[227]

L'ultima fase dell'esercizio di lettura consiste nell'esegesi del testo: dopo un'introduzione generale per motivare la lettura dell'orazione,[228] il docente in persona fa una serie di osservazioni sulle varie sezioni dell'orazione e sull'efficacia con cui lo scrittore si è servito degli espedienti retorici. Quintiliano considera utile analizzare perfino le orazioni difettose per mostrarne le improprietà,[229] affinché gli allievi imparino ad evitarle. Anche l'*actio* è oggetto di analisi da parte del maestro, che mostra come l'oratore riesca a dominare i sentimenti degli ascoltatori, convincendoli delle proprie tesi.[230] La stessa raccomandazione è presente in Teone,[231] che dedica all'ὑπόκρισις una particolare attenzione: essa riguarda non solo la voce, ma anche i gesti, che devono essere adeguati al soggetto. L'autore

227 A proposito della lezione del maestro come esibizione teatrale è illuminante *inst*. 1, 2, 9: *Nam optimus quisque praeceptor frequentia gaudet ac maiore se theatro dignum putat* ("Tutti i migliori maestri, d'altronde, si compiacciono di una buona presenza e si stimano degni di un uditorio piuttosto ampio" trad. [Calcante-]Corsi), in cui compare l'identificazione fra classe e teatro. Per interessanti osservazioni sulla recitazione del discorso caratterizzata nelle opere ciceroniane come *scaena oratoris* (*de orat*. 2, 338), e sul *forum* […] *quasi theatrum* (*Brut*. 6), Petrone (2004c) 164–168. La studiosa rileva che Cicerone considera il pubblico delle orazioni del foro alla stregua di un pubblico teatrale, e che intende servirsi della stessa tecnica impiegata dagli attori per attivare un 'contagio patemico': in pratica l'oratore, con l'esecuzione del suo discorso, determina gli impulsi affettivi "e svolge il compito altissimo e responsabile di decidere quale passione tutti faranno propria" (p. 166). Ulteriori contributi sul tema in Narducci (2005) 16 ss.

228 Una raccomandazione simile si ritrova in Teone, sempre a proposito dello svolgimento della lettura di testi in prosa (Theon p. 102 [Patillon-]Bolognesi).

229 Quint. *inst*. 2, 5, 10.

230 Quint. *inst*. 2, 5, 8.

231 La maggiore differenza nel trattare l'esercizio in Quintiliano rispetto a Teone consiste nell'analisi dettagliata da parte di quest'ultimo dei vari generi storiografici presi in esame per la lettura, laddove Quintiliano si limita ad indicare gli autori più adatti ai suoi allievi. La scelta dell'autore potrebbe essere dettata da motivazioni pratiche: probabilmente a scuola egli commentava solo le orazioni più utili per gli studenti, mentre lasciava all'iniziativa privata la lettura degli storici. Del resto bisogna anche aggiungere che per l'esemplificazione di molti dei *progymnasmata* i docenti si servivano di brani tratti da opere storiche (si pensi alla *narratio historiarum*, *inst*. 2, 4, 2; alla conferma e confutazione, *inst*. 2, 4, 18–19; all'*exemplum* e al paragone *inst*. 2, 4, 20–21), per cui una lettura selettiva di queste opere avveniva già in questa circostanza. Per l'insegnamento della storia all'interno del *curriculum* proginnasmatico greco cf. l'esauriente trattazione di Nicolai (1990) e (2008).

sottolinea la necessità di calarsi nel personaggio, tanto da credere che il discorso pronunciato riguardi personalmente chi lo legge, come avviene nella recitazione: a questo proposito riporta l'esempio del tragico Polo,[232] il quale si faceva talmente trascinare dalle parti che recitava, che finiva per piangere veramente durante le rappresentazioni.[233] In effetti, presso la scuola del retore la lettura dell'allievo ormai doveva essere giunta ad un tale livello di espressività da poter essere considerata una prima forma di *actio*: il modello principale dell'esecuzione continuava ad essere il teatro, non solo per i movimenti e la voce, ma addirittura per le tecniche di immedesimazione.[234]

Il maestro ha l'occasione di mostrare, dunque, attraverso l'esemplificazione pratica e l'esegesi dei passi letti, quali debbano essere i gesti ed i toni adeguati alle varie parti dell'orazione.

Per quanto riguarda, nello specifico, l'uso della voce e la sua impostazione, un esempio di come si dovesse svolgere in classe una lezione di questo genere è offerto dallo stesso Quintiliano laddove – come si è detto[235] – l'autore commenta il passo iniziale della *Pro Milone* ciceroniana,[236] sottolineando i diversi toni, la velocità dell'esecuzione, le pause respiratorie, nonché la corretta dizione richiesta dall'intento comunicativo delle singole sezioni del brano.[237] Il passo, pur essendo tratto da un'orazione modificata rispetto alla versione originaria, tiene conto della condizione storica in cui si svolse il dibattito giudiziario: si tratta, dunque, di un'analisi virtuale comunque importante per capire quali siano i parametri su cui si fonda la corretta pronuncia e le relazioni con il testo scritto. I continui riferimenti alla disciplina della musica[238] denotano che l'allievo necessitava di buone conoscenze teoriche e pratiche anche in questo settore.[239]

---

232 Si tratta, probabilmente, dello stesso attore che fu maestro di Demostene: a questo proposito cf. cap. 1, p. 17.

233 Theon p. 103 [Patillon-]Bolognesi.

234 La stessa similitudine è presente in Cic. *de orat*. 2, 193 e in Quintiliano (6, 2, 35).

235 Cf. *supra*, pp. 63 e 75 n. 203.

236 Quint. *inst*. 11, 3, 47–51.

237 Per l'analisi dei κῶλα ritmici contenuti nel brano cf. Cavarzere (2011) 216–220. Un parallelo greco è costituito dall'esame condotto da Dionigi di Alicarnasso (*Dem*. 54) su un passo di Demostene (*Phil*. 3, 26 ss.).

238 In questo caso abbiamo *apertis tibiis* (*inst*. 11, 3, 50), ma anche a proposito delle lezioni del *comoedus* relative alla corretta pronuncia, per spiegare il difetto del *catapeplasmenon*, veniva impiegata la metafora del flauto (*inst*. 1, 11, 6–7). Per un'ipotetica corrispondenza dell'espressione *apertiis tibiis* con il linguaggio musicale greco, cf. Vallozza (2004) 193–194.

239 Petrone (2004c) 161, a ragione rileva che l'esegesi quintilianea "rintraccia ed insegna, come avviene per uno spartito musicale, le modalità dell'esecuzione, ricavabili dal testo stesso perché incluse nel suo significato". La lezione di Quintiliano prevedeva sicuramente anche alcuni riferimenti

Sempre nell'undicesimo libro sono fornite ulteriori indicazioni a proposito del registro e del tono da impiegare nelle diverse parti dell'orazione:[240] Quintiliano ricorre ad esempi tratti esclusivamente da orazioni ciceroniane, probabilmente gli stessi che era solito impiegare in classe, come dimostra, fra l'altro, il rilievo dato a Cicerone nell'elenco delle letture consigliate agli allievi del *rhetor*.[241] Raccomanda, dunque, per l'esordio una *lenis pronuntiatio* (*inst.* 11, 3, 161), per la narrazione una *vocem sermoni proximam* (*inst.* 11, 3, 162), il cui tono sarà ora più vigoroso, ora uniforme, a seconda delle circostanze; nell'esposizione delle prove *maxime varia et multiplex actio est* (*inst.* 11, 3, 163); l'*argumentatio*, invece, *plerumque agilior et acrior et instantior* (*inst.* 11, 3, 164), mentre le digressioni sono *lenes et dulces et remissae* (*inst.* 11, 3, 164). Quintiliano dimostra anche che, a seconda dell'effetto che si intende avere sull'animo del giudice,[242] vanno impiegati toni più alti ed acuti o più pieni e lenti, servendosi delle indicazioni metatestuali[243] contenute nelle orazioni di Cicerone e fornendo agli allievi specifiche indicazioni su come utilizzare gli organi di fonazione:[244] in pratica egli evidenzia sempre lo stretto legame fra contenuto e forma, dettato ed esecuzione.

---

alla corretta gestualità, che nel passo relativo alla miloniana vengono omessi, perché l'autore si sta occupando nello specifico della voce. Quintiliano sembrerebbe alludervi fugacemente laddove, servendosi di una similitudine, richiama la necessità di mutare insieme al tono della voce anche l'espressione del volto (*inst.* 11, 3, 47): *Proponamus enim nobis illud Ciceronis in oratione nobilissima pro Milone principium: nonne ad singulas paene distinctiones quamvis in eadem facie tamen quasi vultus mutandus est?* ("Poniamoci innanzi come esempio il noto inizio della famosissima orazione *In difesa di Milone* di Cicerone. Non bisogna forse mutare, per così dire, espressione quasi a ogni pausa anche se il viso rimane lo stesso?" trad. Calcante[-Corsi]). Secondo Petrone (2004c) 162 l'oratore competente doveva sicuramente cogliere il riferimento alla necessità di un'armonia fra gesto, voce, espressione, anche se Quintiliano in questo frangente vi farebbe riferimento solo metaforicamente. Egli esemplifica le indicazioni relative al gesto che venivano fornite agli allievi durante le lezioni ad esempio in 11, 3, 161 e 165. Per l'analisi del gesto e le sue relazioni con il teatro cf. il cap. 4.

240 Quint. *inst.* 11, 3, 161–176. In *Rhet. Her.* 3, 14, 24–15, 27 troviamo una precettistica altrettanto precisa e puntuale, il cui principio di suddivisione è centrato sullo scopo comunicativo che si prefigge l'oratore. Per la struttura argomentativa presente nella sezione relativa all'*actio* della *Rhetorica ad Herennium* cf. Maier-Eichhorn (1989) 20–21.

241 Quint. *inst.* 2, 5, 20.

242 Quint. *inst.* 11, 3, 166–174. A queste considerazioni si aggiunga un'ulteriore precisazione: per Quintiliano la comunicazione deve essere in accordo non solo con i pensieri, ma anche con le parole. Egli, infatti, sottolinea la necessità di pronunciare le parole *misellus* e *pauperculus* con voce dimessa perché l'accordo fra il significato e la sua espressione vocale attribuisca forza alle idee (11, 3, 174–176).

243 Un esempio emblematico in questo senso è la citazione di Cic. *Lig.* 7 (*quantum potero voce contendam ut populus hoc Romanus exaudiat*, "Urlerò quanto potrò, perché il popolo Romano possa udire" trad. Calcante[-Corsi]), in *inst.* 11, 3, 166.

244 A proposito di Cic. *Lig.* 6 e 9 Quintiliano (*inst.* 11, 3, 166–167) specifica: *producenda omnia trahendaeque tum vocales aperiendaeque sunt fauces* ("Bisogna prolungare tutti i suoni, poi tenere le vocali e aprire bene la gola" Calcante[-Corsi]).

Presso il retore l'allievo impara gradualmente non solo ad usare in maniera corretta la voce per leggere, ma anche a parlare in pubblico: in questo senso costituisce un tassello indispensabile del *curriculum* scolastico greco-romano l'ἀκρόασις/*declamatio*, consistente nell'esecuzione pubblica di un testo sotto forma di lettura o di recitazione, le cui valenze pedagogiche sono già state chiarite da Antonio Stramaglia.[245] Al quadro già esauriente fornito dallo studioso aggiungerei solo alcune precisazioni, alla luce di quanto detto finora. L'allievo si cimenta nella declamazione solo dopo un lungo *iter*, che gli dà la possibilità di acquisire una certa sicurezza espositiva e di dominare l'impatto emotivo di fronte al pubblico: anche in questo caso siamo di fronte ad una competenza tipicamente scenica, che richiede l'applicazione da parte dell'allievo di tutte le acquisizioni relative all'*actio*. Questi – afferma Stramaglia – si cimentava di fronte al maestro recitando brani a lui assegnati e imparati a memoria, ma periodicamente si esibiva anche di fronte ad un pubblico ristretto, costituito da genitori, parenti e tutt'al più amici di famiglia. Infine, solo i più dotati prendevano parte a gare di declamazione e composizione: questa prassi abbastanza consolidata si ripeteva in maniera incessante,[246] tanto che i maestri, costretti ad ascoltare sempre le stesse cose, rischiavano l'esaurimento e gli allievi, ossessionati dalla paura di un insuccesso, continuavano fin da adulti ad avere incubi al riguardo[247]. Da quanto risulta nell'*Institutio*, però, proprio per evitare queste conseguenze i maestri tentavano di movimentare la 'routine' istituendo una sorta di competizione: assegnavano l'ordine di declamazione in base ai progressi realizzati da ognuno, in modo che lo spirito emulativo li inducesse a migliorare. Tale ordine veniva ristabilito ogni trenta giorni, per far sì che ciascuno avesse la possibilità di accedere a miglior grado.[248] Gli allievi, dunque, si sentivano giudicati non solo dal proprio maestro, ma anche dai propri colleghi.

A me sembra, inoltre, che anche l'esercizio di lettura, così com'è configurato in *inst.* 2, 5, rientri di diritto in questo *iter* funzionale all'apprendimento delle competenze performative e che vada distinto dalla prassi comune di leggere, memorizzare e recitare brani assegnati individualmente agli allievi. Infatti, in un

245 Stramaglia (2010): a questo saggio rimando per i numerosi riferimenti testuali e iconografici. Si veda anche Pernot (1993) 438 ss., che specifica le diverse modalità di esecuzione dell'*actio* senza fare riferimento all'aspetto proginnasmatico, per il quale cf. Patillon (1997) C–CIV. Brevi accenni all'argomento, infine, in Pianezzola (2003) 91–99.

246 Per l'insegnante l'ascolto non doveva essere molto appassionante: Giovenale usa la metafora del cavolo riscaldato per esprimere l'insofferenza generata nel maestro dalla ripetitività delle esecuzioni degli allievi (Iuv. 7, 152–153); per di più, precisa il poeta, esse si svolgevano con cadenza incalzante, più o meno ogni sei giorni (Iuv. 7, 160–161).

247 Hier. *adv. Rufin.* 1, 30, 36–40.

248 Quint. *inst.* 1, 2, 23.

passo cui si è accennato a proposito del *comoedus*, l'autore sembrerebbe alludere a due diversi esercizi praticati presso il *rhetor*:

> *Cum legere orationes oportebit, cum virtutes earum iam sentiet, tum mihi diligens aliquis ac peritus adsistat, neque solum lectionem formet verum ediscere etiam electa ex iis cogat et ea dicere stantem clare et quem ad modum agere oportebit, ut protinus pronuntiationem vocem memoriam exerceat.*[249]
>
> Quando verrà il momento di leggere le orazioni, quando ormai ne coglierà i pregi, allora me lo dovrà assistere un maestro scrupoloso e competente, che non ne educhi soltanto la lettura, ma alcune parti di quelle orazioni gli imponga anche di impararle a memoria e declamarle con chiarezza, stando in piedi e assumendo gli atteggiamenti che dovrà tenere nei discorsi pubblici, così che da subito eserciti il proprio modo di porgere, la voce e la memoria (trad. [Calcante-]Corsi).

Secondo Quintiliano, dunque, la funzione didattica del retore relativa all'*actio* si esplicava in due ambiti distinti: la lettura (*neque solum lectionem discet*) e la recitazione di brani (anche in questo caso, come per il *comoedus*, si parla non a caso di passi scelti in funzione delle differenti finalità espressive) che l'allievo avrà preventivamente imparato a memoria. A mio parere nel secondo caso Quintiliano fa riferimento alla prassi più diffusa – e attestata, ad esempio, in Giovenale, Persio o negli *Hermeneumata*[250] –, che prevedeva l'assegnazione di letture individuali agli allievi, chiamati poi a rendere conto al maestro del loro apprendimento, e implicava l'acquisizione di abilità piuttosto complesse relative non solo alla voce, ma all'*actio* intesa nella sua accezione più ampia. Nel primo caso, invece, Quintiliano allude alla lettura collettiva di *inst*. 2, 5, con la quale egli apportava dei correttivi soprattutto alla pronuncia dell'allievo prescelto come lettore. Si tratta di un ulteriore livello di avanzamento nella tecnica performativa, ma anche di un espediente atto a far superare l'impatto emotivo dell'allievo con il suo pubblico, costituito in questo caso dai soli compagni. Se quanto si è supposto è vero, si può avanzare l'ipotesi che il lavoro effettuato in classe fosse meno individuale di quanto non si possa credere.[251] Quintiliano sembrerebbe

249 Quint. *inst*. 1, 11, 14. Sulle modalità con cui avveniva l'esibizione dell'allievo di fronte al maestro cf., oltre a Stramaglia (2010) 111–119, il sempre utile Bornecque (1902) 55–58.

250 Iuv. 7, 152–153; Pers. 3, 44–47; *Herm. Celt*. 37–39. Per l'analisi di queste ed ulteriori fonti sull'argomento rimando senz'altro alla trattazione di Stramaglia (2010) 114–130.

251 Le fonti sembrerebbero parlare di un lavoro assegnato individualmente e poi sottoposto a controllo da parte del maestro: emblematico, in questo senso, il passo già menzionato degli *Hermeneumata* (*Herm. Celt*. 37–39), in cui si dice che gli alunni ricevono dal maestro la consegna del loro compito, si siedono, trascrivono e memorizzano il brano e poi, a turno, vanno a recitare presso il maestro, stando in piedi. Si vedano, inoltre, le considerazioni fatte a proposito della *praelectio* (*supra*, p. 80).

testimoniare che la tecnica competitiva era piuttosto diffusa ai tempi della sua giovinezza e lo spirito emulativo, oltre ad essere un forte stimolo al progresso, costituiva un fattore di coesione; così la lettura a voce alta ad opera dell'allievo di fronte ai compagni, si è detto, diveniva anch'essa un fattore di condivisione e un'occasione di autocorrezione. L'esercizio, inoltre, dimostra l'importanza conferita dall'autore alla gradualità dell'apprendimento ed il rilievo attribuito alla formazione di basi solide grazie a un insegnamento di qualità.[252]

Presso il retore, dunque, giunge a maturazione il processo inziato con il *grammaticus* ed il *comoedus* relativo all'uso funzionale e regolamentato della voce. Risulta ora evidente per quale ragione Quintiliano considerasse il lavoro del retore sui testi in prosa come il giusto complemento di quello del *comoedus*, che utilizzava i testi poetici:[253] questo avvicendamento nell'insegnamento di una tecnica interpretativa avvalorerebbe la tesi di una stretta relazione fra le due *artes* e della difficoltà per gli antichi di delimitarne gli ambiti reciproci.

2.7 *Modulatio scaenica* e *cantus obscurior*

La trattazione della voce non può prescindere dall'importanza che assume la conoscenza della musica per l'oratore.[254] In effetti Quintiliano si serve continuamente di similitudini tratte da questa disciplina per spiegare i processi fonoarticolatori,[255] e precisa anche che la musicalità della *pronuntiatio* è necessaria all'oratore: infatti, un discorso che sia pronunciato in maniera armoniosa pos-

252 Anche a proposito della declamazione, egli sostiene che l'esercitazione debba avvenire, in un primo momento, su testi classici: solo quando l'allievo avrà raggiunto una certa abilità compositiva potrà avere l'onore di recitare brani da lui composti. Inoltre il maestro, per assicurare la giusta attenzione ad ognuno, non deve prendere più allievi di quanti ne possa realmente seguire e ha il dovere di frenare le iniziative degli alunni troppo loquaci, costringendoli a lavorare sui testi da lui assegnati; Quintiliano consiglia anche di aumentare i giorni destinati alla declamazione e di costringere gli studenti a pronunciare un'intera declamazione e non tante incomplete, perché in questo modo si finisce per concentrare in un breve spazio troppi espedienti retorici, per fare sfoggio della propria preparazione (*inst*. 10, 5, 21–23). In quest'ottica rientrano anche le critiche mosse da Quintiliano ai genitori desiderosi di assistere alle esibizioni dei figli, più che garantirne una salda preparazione (*inst*. 2, 7, 1; 10, 5, 21).

253 Quint. *inst*. 1, 11, 14.

254 La tecnica musicale verrà presa in considerazione limitatamente a quegli aspetti che riguardano la *pronuntiatio* e le sue connessioni con l'arte scenica.

255 Frequentemente, ad esempio, è impiegata la metafora del flauto per spiegare i processi fonoarticolatori: cf. 1, 11, 7; 11, 3, 20 e 50. A questo proposito cf. Rispoli (1996) 3–28 (in particolare per il parallelismo fra la trattatistica poetico-retorica e quella musicale, anche a livello linguistico 13–14, n. 68).

siede una potenza psicagogica utilissima per persuadere il pubblico.[256] Anche in questo settore i fattori di convergenza con l'arte scenica sono evidenti: comune all'oratore e all'attore è, infatti, la necessità di allenare la voce per il proprio mestiere e l'obiettivo di *delectare* (anche se per l'oratore il *delectare* è funzionale al *persuadere*); per entrambi, inoltre, l'educazione musicale fa parte integrante della formazione.[257] L'estrema vicinanza delle due arti impone all'oratore di stabilire, anche nel caso della musica scenica, dei confini, perché l'imitazione non conduca all'esagerazione.

Quintiliano spiega che per l'oratore la musica ha una triplice utilità: essa permette di acquisire il ritmo, nel discorso e nei movimenti, e la modulazione della voce, con i cambiamenti di tono a seconda dei contenuti e dei sentimenti che si intende esprimere; infine è indispensabile per la disposizione delle parole, in modo tale che, collocate quasi a formare dei piedi metrici, rendano l'eloquio più armonioso.[258]

L'obiettivo cui tende l'autore è la formazione di un senso musicale che costituisca per l'oratore un patrimonio interiorizzato di cui servirsi anche inconsapevolmente nella sua attività. Per questo ritiene che l'educazione musicale debba iniziare sin da quando il bambino è in fasce: come si è già avuto modo di anticipare, Quintiliano condivide infatti la premura di Crisippo, che raccomandava un tipo particolare di canzone per le ninne-nanne delle balie.[259] La musica continua ad avere un'importanza determinante anche nelle ulteriori fasi della formazione: la stretta connessione fra grammatica e musica è testimoniata da Archita ed Eveno, che furono contemporaneamente maestri delle due discipline.[260] In effetti, se si considera che il lavoro del grammatico consiste essenzialmente nell'esegesi dei testi poetici, nella loro lettura espressiva,[261] nella scansione metrica[262] e nell'uso delle pause, appare immediatamente comprensibile come il senso del ritmo e della melodia della voce venisse assimilato dagli allievi di quest'età. Quintiliano, però, parla anche di un sapere impartito da un maestro di musica,[263] più tecnico, che permetta di distinguere i tipi di suoni

256 Quintiliano riporta tre diversi esempi di questo potere in 1, 10, 32–33. Sulla funzione psicagogica della musica nell'antichità si pronuncia Rossi (2000).

257 Per l'importanza della formazione musicale per gli attori tragici e comici cf. Leppin (1992) 45.

258 Quint. *inst.* 1, 10, 22–26.

259 Quint. *inst.* 1, 10, 32. Cf. *supra*, p. 30.

260 Quint. *inst.* 1, 10, 17–19.

261 Quint. *inst.* 1, 8, 1–2.

262 Quint. *inst.* 1, 8, 13.

263 Quint. *inst.* 1, 10, 3: *Aut quo melius vel defendet reum vel reget consilia qui citharae sonos nominibus et spatiis distinxerit?* ("O quanto gioverà alla difesa di un imputato o all'orientamento delle assemblee il fatto di saper distinguere con i loro nomi e nei loro intervalli i suoni della cetra?" trad. [Calcante-]Corsi).

ed il funzionamento degli strumenti. Tale sapere, che deve essere acquisito prima che il fanciullo sia affidato al *rhetor*, sarà utile all'oratore soprattutto per l'*actio*. Al fine di esemplificare questo concetto Quintiliano riferisce un aneddoto relativo a Gaio Gracco, che quando pronunciava un discorso aveva dietro di sé un musico che suonava uno strumento a canne, il τονάριον con cui gli suggeriva il tono giusto.[264] Del resto Quintiliano avverte anche che non è sua intenzione formare un musico,[265] ma allo stesso tempo l'oratore deve possedere il senso musicale che lo aiuti a comporre un discorso e a eseguirlo in maniera armoniosa.[266]

A Roma la musica ed il canto erano guardati con un certo sospetto: la sensibilità nazionale, improntata alla *gravitas*, aveva reagito ben presto alla diffusione dell'insegnamento musicale; basti ricordare l'esempio di Scipione l'Emiliano, già citato,[267] che si scaglia contro la passione dei giovani contemporanei per quest'arte immorale. Ben presto la musica, dunque, venne considerata sconveniente alla dignità di un Romano per gli eccessi in cui era caduta.[268] Nonostante questo, le scuole di musica fiorivano a Roma.[269] Quintiliano attua nei confronti di questa

264 Quint. *inst*. 1, 10, 27. Lo stesso aneddoto in Cic. *de orat*. 3, 225; Gell. 1, 11, 11; Plut. *Ti. Gracch*. 2, 6. Per l'interpretazione di questo episodio cf. Comotti (1979) 165–166.

265 Quint. *inst*. 1, 12, 14.

266 L'approccio di Quintiliano alla musica non è scientifico, ma 'eclettico', ovvero egli prende in considerazione solo gli aspetti funzionali alla formazione dell'ottimo oratore (Cousin [1986] 2308). Giustamente Marrou (1971[3]) 193 nota, proprio a proposito dell'educazione musicale, che "il vero dilettante è colui che non si è formato soltanto ascoltando musica ai concerti, alla radio e con i dischi, ma colui che la eseguisce da sé, con le sue mani, al piano o con il violino, anche se non è mai diventato un virtuoso" (p. 191). Lo studioso ritiene che in epoca ellenistica si consumi il divorzio fra un sapere specialistico e quello dilettantesco riservato esclusivamente alle persone colte, per cui l'educazione musicale non fa più parte della formazione generale. Già in Aristotele (*pol*. 1338b 38–1339a 26) è presente un'eco di questa problematica, che il filosofo tenta di risolvere ridimensionando le pretese nei confronti della disciplina musicale: come l'educazione fisica si propone esclusivamente lo sviluppo armonico del fanciullo, senza esigere che divenga un campione, così l'educazione musicale non deve pretendere di formare dei professionisti, ma dilettanti istruiti che avranno sviluppato la capacità di formarsi un giudizio personale sulla materia.

267 Macr. *Sat*. 3, 14, 4–15; cf. p. 29.

268 Sen. *contr*. 1, pr. 8. Secondo Cousin (1986) 2312 Quintiliano, nel decimo capitolo del primo libro, intenderebbe prendere posizione contro le critiche formulate qualche anno prima da Seneca (*epist*. 88, spec. § 9) contro le arti liberali e soprattutto contro la musica. I motivi della reazione del filosofo stoico sono evidenti: egli sostiene un insegnamento volto alla conquista della virtù e ritiene che la musica lasciva abbia un influsso negativo.

269 Seneca (*epist*. 90, 19) dice che ai suoi tempi si trovavano scuole in cui si insegnavano danze lascive e voluttuose e canti languidi; Columella (1, pr. 3 e 5) testimonia l'esistenza di scuole specifiche per il canto, la musica, la danza; Stazio (*silv*. 3, 5, 64 ss.) loda le qualità della figlia che sa suonare la lira, declamare versi, danzare elegantemente: evidentemente erano arti in cui le nobili fanciulle erano istruite; Cic. (*de orat*. 3, 87) afferma che Numerio Furio

disciplina lo stesso procedimento applicato alla recitazione: cerca di trarne quegli elementi che possano essere utili per l'oratoria, senza pretendere una specializzazione tecnica e tanto meno la preparazione richiesta agli attori o ai musici.

Per questo la sua critica è rivolta a tutte le forme di eccesso, in particolare alla moda, diffusa ai suoi tempi, di pronunciare il discorso in tono di canto: la *modulatio scaenica*, di cui si è già detto,[270] è da lui paragonata alle commedie talari, spettacoli licenziosi misti di canto e danza, con accompagnamento di cembali e nacchere.[271] Plinio il Giovane racconta che al maestro, che assisteva ad un discorso di Domizio Afro eseguito di fronte ai centumviri, capitò di vedere più volte interrotto l'oratore dalle grida smodate di un pubblico che applaudiva l'esecuzione istrionesca di Larcio Licinio. Plinio il Giovane commenta così l'episodio occorso a Quintiliano:

> *Quod alioqui perire incipiebat cum perisse Afro videretur, nunc vero prope funditus exstinctum et eversum est. Pudet referre quae quam fracta pronuntiatione dicantur, quibus quam teneris clamoribus excipiantur. Plausus tantum ac potius sola cymbala et tympana illis canticis desunt: ululatus quidem* (*neque enim alio vocabulo potest exprimi theatris quoque indecora laudatio*) *large supersunt*.[272]
>
> Quest'arte del resto incominciava appena a morire, quando Afro credeva che fosse già morta, adesso, però, è davvero quasi spenta e abbattuta dalle fondamenta. Ho vergogna di riferire quali temi siano trattati e con quale svenevole pronuncia vengano esposti e, d'altra parte, con quali grida e con quali languide manifestazioni questa roba venga accolta. A quelle nenie mancano solo i battimani o piuttosto solo i cembali e i timpani; infatti per quanto concerne gli ululati (non si possono rendere con altra parola degli applausi che sarebbero indecorosi perfino in un teatro) ce n'è in larga sovrabbondanza (trad. Trisoglio).

Ritorna in questo contesto la critica a un'oratoria spettacolare volta al piacere piuttosto che alla persuasione. Quintiliano offre tre diverse spiegazioni della depravazione di questi oratori istrionici: il compiacimento che gli stessi declamatori provano nell'ostentare le proprie capacità canore, la minor fatica comportata da istrionismi che conquistino il pubblico senza bisogno di solide argomentazioni, l'edonismo che spinge il pubblico ad ascoltare l'orazione come fosse un'esecuzione musicale.[273]

---

cantava, perché aveva appreso quest'arte da bambino. Sulla passione per la musica in epoca imperiale cf. Machabey (1936); Wille (1967) 306 ss.

270 Quint. *inst*. 11, 3, 57; Machabey (1935b) 214; Wiesen (1971), ricco di spunti, per quanto poco convincente riguardo a Iuv. 7, 153.

271 Quint. *inst*. 11, 3, 58. Questa commedia era detta così per il fatto che gli attori indossavano la *stola talaris*. Cf. Cic. *off*. 1, 150 e Zucchelli (1963) 19–20. Per i problemi interpretativi di questo passo Vallozza (2004) 194–195.

272 Plin. *epist*. 2, 14 12–13.

273 Quint. *inst*. 11, 3, 60.

D'altra parte Quintiliano ammette l'esistenza di un *cantus obscurior*,[274] ben diverso dalle esibizioni sfrenate di cui si è detto: si tratta del ritmo, della melodia del discorso, del tempo di dizione che costituiscono il suo sostrato naturale, espressioni del variare dei pensieri e dei sentimenti e che accomunano oratoria e musica, senza che la musicalità propria del linguaggio scada in eccessi tipici del teatro. Già Cicerone aveva alluso a questa virtù insita nel discorso, ed in effetti Quintiliano riprende da lui tale nozione:

> *Mira est enim quaedam natura vocis cuius quidem e tribus omnino sonis, inflexo acuto gravi, tanta sit et tam suavis varietas perfecta in cantibus. Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior, non hic e Phrygia et Caria rhetorum epilogus paene canticum, sed ille quem significat Demosthenes et Aeschines, cum alter alteri obicit vocis inflexiones.*[275]
>
> È proprio straordinaria la natura della voce se con tre toni in tutto, il modulato, l'acuto e il grave riesce a produrre una così grande e così dolce varietà nel canto. Anche nel discorso c'è una specie di canto, sia pure meno distinto, non dico quella cantilena che si incontra negli epiloghi dei retori della Frigia e della Caria, che è quasi simile al cantico drammatico, ma quella modulazione di voce a cui accennano Demostene ed Eschine, quando se la rinfacciano l'un l'altro (trad. Norcio).

Cicerone si riferisce polemicamente alla moda asiana diffusa ai suoi tempi, ma il fenomeno non è molto diverso da quello testimoniato in ambito declamatorio all'epoca di Quintiliano, il quale esprime una preferenza per una naturalezza 'studiata' del discorso, che sfrutti tutte le potenzialità presenti nella musicalità della lingua.[276] La scelta del comparativo *obscurior* per designare questa melodia sottesa nasce proprio dal confronto con gli eccessi della *performance* teatrale: si tratta di un canto meno evidente, appunto, più nascosto di quello che proviene da una forma esagerata di spettacolarità. L'oratore, evidentemente, ha di fronte a sé un pubblico che è in grado di cogliere la musicalità naturale della lingua e gli errori che derivano da una pronuncia scorretta delle quantità sillabiche:

> *In versu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba aut brevior aut longior; nec vero multitudo pedes novit nec ullos numeros tenet nec illud quod offendit aut cur aut in quo offen-*

274 *Ibi*. Cf. Machabey (1935), il quale esamina dettagliatamente le analogie fra la trattazione del *cantus obscurior* in Cicerone e Quintiliano. Quest'ultimo (*inst*. 11, 3, 172) offre un esempio di *cantus obscurior* ricavandolo da due passi ciceroniani (*Phil*. 2, 63 e *Mil*. 85), esaltandone le inflessioni e le modulazioni.

275 Cic. *orat*. 57.

276 Per la polemica rivolta a questo tipo di eloquenza dall'inizio del I sec. a C. al tempo di Quintiliano, cf. Krumbacher (1920) 50–53.

dat intellegit; et tamen omnium longitudinum et brevitatum in sonis sicut acutarum graviumque vocum iudicium ipsa natura in auribus nostris collocavit.[277]

Interi teatri urlano, se un verso è riuscito più corto o più lungo di una sola sillaba; eppure la folla è ignorante in materia di piedi, né conosce il ritmo, né si dà pensiero di ciò che esce dalla regola, né capisce perché offenda la regola. La stessa natura ha infuso nelle nostre orecchie la capacità di giudicare tutti i suoni lunghi o brevi, come pure i toni acuti e bassi (trad. Norcio).

Questo passo è molto importante perché testimonia non solo la sensibilità istintiva dell'orecchio delle classi meno colte, ma soprattutto perché ancora una volta richiama l'importanza della corretta *pronuntiatio*, per la quale la *performance* teatrale è il termine di confronto. Il *cantus obscurior* nella prosa si fonda, sia per Quintiliano che per Cicerone sul *numerus* (il ritmo);[278] entrambi, inoltre, distinguono il ritmo oratorio (*oratorius numerus*) da quello poetico (*metrum*). Il primo riguarda gli intervalli di tempo, la durata delle parti del discorso e la loro simmetria, le pause di respirazione imposte dalla cadenza delle parole e dall'enunciazione logica,[279] investendo anche i movimenti del corpo e l'aspetto performativo, il secondo, invece, richiede una rigida successione dei tempi.[280] Per questo Cicerone[281] dichiara che alla prosa è richiesto un rigore inferiore a quello applicato in poesia: *neque vero haec tam acrem curam diligentiamque desiderant, quam est illa poetarum* [...]. *Liberior est oratio.*[282] Nel discorso, dunque, è possibile rintracciare piedi metrici, che vengono introdotti inconsapevolmente e concorrono alla formazione di un certo ritmo:[283] secondo Quintiliano, infatti, anche nella disposizione delle parole in prosa bisogna seguire una misura più stabile, soprattutto all'inizio e alla fine del periodo.[284]

277 Cic. *orat*. 173, ma in generale tutto il passo è fondamentale. La stessa tesi è espressa in *de orat*. 3, 196 in cui ritorna il confronto fra oratoria e musica.

278 Quint. *inst*. 9, 4, 45; per la trattazione dell'argomento è illuminante *inst*. 9, 45–146.

279 Cicerone aveva precisato anche l'importanza della scelta eufonica delle parole contigue in vista dell'armonia della pronuncia (Cic. *orat*. 149); lo stesso concetto in Quint. *inst*. 9, 4, 58.

280 Quint. *inst*. 11, 4, 50. Per l'uso dei versi nella prosa latina cf. soprattutto Cic. *orat*. 186. Per una ricostruzione delle fonti da cui Quintiliano potrebbe aver tratto la concezione del *rythmos* in relazione al periodo cf. Cousin (1986) 2331. Interessanti considerazioni sui κῶλα metrici in Cavarzere (2011) 219–220 (con bibliografia in n. 206).

281 Cic. *orat*. 202–203.

282 Cic. *de orat*. 3, 184: "Lo stile di cui stiamo parlando non richiede quella diligenza, meticolosa e attenta che è propria dei poeti [...] La prosa ha una maggiore libertà" (trad. Norcio); cf. anche *orat*. 198.

283 Cic. *orat*. 189.

284 Quint. *inst*. 9, 4, 52; 9, 4, 61–63.

Quintiliano, dunque, pensa che per giungere alla *dicendi peritia* l'aspirante oratore debba essere iniziato alla musica, non per divenire uno specialista, ma perché possieda delle nozioni teoriche e pratiche della scienza del suono e dei ritmi: infatti l'arte musicale gli potrà essere molto utile, dal momento che la parola è costituita da una successione di suoni e la frase deve il suo ritmo proprio all'ordine con cui essi sono collocati. La persuasione dipende anche dalla capacità di *delectare* lo spirito dell'ascoltatore e di sedurlo con lo *charme* di un discorso pronunciato armoniosamente, sfruttando le potenzialità psicagogiche insite nella voce: l'eufonia, dunque, è importante quanto la convenienza delle argomentazioni. Per questo Quintiliano critica la musica di teatro, effeminata e lasciva, che contribuisce a distruggere l'energia virile dei Romani:[285] essa non è funzionale allo scopo che l'autore si prefigge e contravviene all'idea dell'oratore quale *vir bonus*.

Un ulteriore punto di contatto fra arte scenica e oratoria è costituito dalla figura dei *phonasci*, maestri di canto.[286] Anche in questo caso ritornano le stesse premure che l'autore aveva avuto nei confronti del teatro in generale, perché ammette l'esistenza di tecniche comuni, ma pone dei limiti al loro utilizzo: l'oratore non può risparmiare la sua voce, né può praticare gli esercizi a tempo fisso a causa delle numerose incombenze.[287] Ciò è dovuto al fatto che gli impegni civili e giudiziari impediscono di dedicarsi esclusivamente alla cura della voce: la stessa puntualizzazione si trova già nella *Rhetorica ad Herennium*[288] e in Cicerone.[289] In effetti Quintiliano ammette che i presupposti per l'impiego della voce sono gli stessi per i *phonasci* e gli oratori: si tratta della buona salute, della sana alimentazione,[290] del corretto funzionamento degli organi respiratori e di fonazione; inoltre gli esercizi necessari per creare queste condizioni di base coincidono nella fase preparatoria, ma laddove occorra sfruttare le potenzialità così sviluppate per conseguire i fini specifici di ciascuna professione, allora le due discipline si differenziano. L'oratore, infatti, non può dedicare troppo tempo agli esercizi di solfeggio (*ab imis sonis vocem ad summos*), e neppure può andare a passeggio ad

285 Quint. *inst*. 1, 10, 31.

286 Quint. *inst*. 11, 3, 19–24.Per la figura di questi formatori della voce, noti soprattutto a partire dall'epoca imperiale, ma la cui attività proseguì fino agli ultimi secoli dell'antichità, cf. Krumbacher (1920) 10 ss.; Schmidt (1941) 522–526; Calboli Montefusco (1979) 481; Rispoli (1996) 21–22; per i *phonasci* quali 'cantanti di professione', vd. Melidis (2010–2011).

287 Quint. *inst*. 11, 3, 22.

288 *Rhet. Her.* 3, 11, 20.

289 Cic. *de orat*. 1, 251.

290 Per la dieta e le istruzioni mediche consigliate per la cura della voce, cf. Krumbacher (1920) 101–104.

ore fisse; anzi, spesso sarà costretto a discutere due cause senza poter dare tregua alla voce e a parlare in condizioni meteorologiche avverse.

Il confronto con queste considerazioni potrebbe chiarire il senso del ragionamento avanzato da Antonio nel *De oratore*,[291] con cui viene negato un qualsiasi rapporto didattico fra la formazione della voce nell'attore e nell'oratore: in realtà Antonio direbbe solo che nessuno può pretendere che l'oratore dedichi agli esercizi di solfeggio lo stesso tempo e attenzione degli attori tragici; si tratterebbe, quindi, di una differenza esclusivamente quantitativa e non di una separazione netta degli ambiti educativi.

Inoltre Quintiliano sembra in questo contesto voler descrivere un'oratoria virile, che non si lascia scoraggiare dalle fatiche e trasmette agli ascoltatori l'idea di vigore e forza: implicitamente, così, sottolinea la differenza con il mestiere dei *phonasci* che, in qualità di maestri di canto e cantori essi stessi, tendevano piuttosto a sfruttare tutte le modulazioni della voce, anche quelle più acute ed effeminate. Ancora una volta egli riprende dalle discipline istrioniche gli aspetti che possono essere utili all'esercizio oratorio: in particolare sembrerebbe servirsi delle competenze fisiologiche dei *phonasci* per i presupposti funzionali ad un corretto uso della voce,[292] il che farebbe pensare all'esistenza di legami con il mondo dello spettacolo anche a livello didattico. Lo dimostra, ad esempio, il caso di Augusto, che per i suoi discorsi esercitava la voce sotto il magistero di un *phonascus*:

> *Pronuntiabat dulci et proprio quodam oris sono dabatque assidue phonasco operam; sed nonnumquam infirmatis faucibus praeconis voce ad populum contionatus est*.[293]
>
> Parlava con voce dolce e d'un certo timbro suo particolare e sovente prendeva lezioni da un maestro di declamazione: talvolta però, quando gli andava giù la voce, parlava davanti al popolo servendosi di un banditore (trad. Lana).

291 Cf. Cic. *de orat*. 1, 251 (*supra*, p. 47).

292 A queste competenze medico-fisiologiche sembrerebbe alludere anche la terminologia da lui impiegata: cf. la parola *cura* in *inst*. 11, 3, 19; 22; 25, che si trova già nella *Rhetorica ad Herennium*, in cui ricorrono i vocaboli *cura* e *adcuratio* (3, 11, 20). In Quintiliano, però, l'accezione con cui va intesa *cura* è quella di 'risparmio della voce', propria dei *phonasci*, ma non dell'oratore. Il retore doveva comunque possedere una qualche conoscenza medica, cui sembrerebbe alludere implicitamente il riferimento alle teorie relative allo sviluppo degli organi fonatori fondate sull'equilibrio fra caldo e freddo (*inst*. 11, 3, 28): in particolare, erano diffuse concezioni basate sull'esercizio della voce, a noi note attraverso il trattato successivo di Antillo (in Orib. *coll. med*. 6, 7), secondo le quali la declamazione costituiva una sorta di esercizio terapeutico da cui dipendeva la buona salute fisica. Antillo raccomanda addirittura di leggere generi diversi, perché il ritmo differenziato giova alla respirazione a al raffreddamento o riscaldamento del corpo. Cf. Rousselle (1983) 151–154.

293 Suet. *Aug*. 84, 2.

Nerone addirittura non trattava nessuna causa senza che avesse vicino un *phonascus*, che lo consigliasse su come risparmiare i bronchi e proteggere la voce.[294] Come si può notare, le prescrizioni fornite da questi esperti della voce riguardavano soprattutto aspetti fisiologici, ma il contesto in cui sono inserite le loro prestazioni professionali è propriamente declamatorio.

294 Suet. *Nero* 25, 3.

3 *Imago est animi voltus*: la maschera fra teatro e oratoria

3.1 Il *comoedus* maestro di espressività

Secondo Quintiliano l'espressione del volto è l'aspetto metalinguistico che più di ogni altro assolve alla funzione psicagogica del discorso:[1] nell'impartire i propri precetti sull'uso strumentale dello sguardo, egli ricorre all'arte scenica sia come referente educativo sia come termine di confronto. Occorre chiarire, però, quali fossero i reali apporti che la recitazione poteva offrire alle tecniche espressive del volto, dal momento che le scarse notizie relative al teatro 'tradizionale' d'epoca imperiale, cui l'autore sembra ispirarsi, non permettono di delineare un quadro esauriente dei reali espedienti tecnici utilizzati e delle modalità di esecuzione degli spettacoli. Del resto per quanto riguarda l'espressività del *vultus*, vengono precisati meticolosamente dall'autore i confini fra retorica e teatro e gli allievi sono messi in guardia dagli eccessi propri di spettacoli allora piuttosto diffusi, ma assolutamente deleteri per la *dignitas oratoria*, quali il mimo e la pantomima. Alla luce di queste considerazioni, dunque, sembra utile precisare in cosa consistesse l'oggetto specifico dell'insegnamento dell'attore per quanto concerne la mimica del volto e proporre alcune riflessioni sulla tecnica teatrale nel I–II secolo d. C., in base alle testimonianze offerte dall'opera di Quintiliano.

Fra le materie di competenza dell'attore comico, elencate nel primo libro, Quintiliano menziona anche la tecnica espressiva del volto.[2] Dopo aver ammesso che questo artista può costituire un modello di corretta *pronuntiatio*, purché l'oratore sappia discernere ciò che di utile e dignitoso può essere ripreso dalla recitazione, l'autore sposta il discorso sulla gestualità e sul volto:

> *Ne gestus quidem omnis ac motus a comoedis petendus est. Quamquam enim utrumque eorum ad quendam modum praestare debet orator, plurimum tamen aberit a scaenico, nec vultu nec manu nec excursionibus nimius.*[3]

1 Quint. *inst*. 11, 3, 72.

2 Quint. *inst*. 1, 11, 8–11.

3 Quint. *inst*. 1, 11, 3. Per l'interpretazione di questo passo mi discosto leggermente dalla traduzione di Granatelli (2001) 141: "Dagli attori comici non vanno ripresi neppure i gesti e i movimenti". Secondo questa lettura, infatti, Quintiliano direbbe che non deve essere ripreso nessun gesto dal comico, mentre nel brano egli sembra pronunciarsi, piuttosto, a favore di una imitazione selettiva.

> Dai commedianti non vanno ripresi neppure tutti i gesti e i movimenti: benché l'oratore debba in certa misura sia gestire che muoversi, tuttavia sarà completamente diverso da un istrione, evitando gli eccessi tanto nella mimica facciale, quanto nel muovere le mani e nell'avanzare con rapidità verso l'uditorio (trad. [Calcante-]Corsi).

Anche in questo caso, dunque, sembrerebbe che l'oratore debba compiere un processo di selezione per trovare il *modus* necessario a non scadere nell'eccesso, perdendo così di naturalezza e credibilità. Inoltre, il monito ad evitare l'esagerazione *scaenica* riguarda non solo la gestualità (*manu*) ed il modo di camminare (*excursionibus*), ma anche l'espressività del volto (*vultu*), per la quale evidentemente l'oratore poteva trovare nella recitazione un modello, anche se negativo: sembrerebbe questo un primo riferimento implicito ad una prassi recitativa che avveniva anche a volto scoperto. Occorre specificare, infine, che il monito è inserito specificamente in un contesto in cui il modello di riferimento è costituito dal *comoedus* e non dal mimo, per il quale la recitazione senza maschera era prassi.

Se in questo passo, però, l'attore è usato semplicemente come termine di confronto cui l'oratore deve genericamente ispirarsi, in un brano immediatamente successivo Quintiliano riconduce queste prescrizioni ad un ambito specificamente didattico, chiarendo l'oggetto dell'insegnamento del *comoedus*. Questi farà in modo anche *ut gestus ad vocem, vultus ad gestum adcommodetur*[4]: il pubblico, infatti, deve avere l'impressione che il coinvolgimento dell'*orator* sia reale e che questi aderisca intimamente alle cose che dice, attraverso una corrispondenza precisa fra gesto ed espressione del volto, specchio dei sentimenti più autentici.[5] Subito dopo l'autore chiarisce più dettagliatamente gli ambiti di questo insegnamento:

> *Observandum erit etiam, ut recta sit facies dicentis, ne labra detorqueantur, ne inmodicus hiatus rictum distendat, ne supinus vultus, ne deiecti in terram oculi, ne inclinata utrolibet cervix. Nam frons pluribus generibus peccat. Vidi multos quorum supercilia ad singulos vocis conatus adlevarentur, aliorum constricta, aliorum etiam dissidentia, cum alterum in verticem tenderent, altero paene oculus ipse premeretur. Infinitum autem, ut mox dicemus, in his quoque rebus momentum est, et nihil potest placere quod non decet*.[6]

> Bisognerà anche badare che la faccia di chi parla sia eretta, che le labbra non si contorcano, che un'apertura eccessiva non spalanchi la bocca, che il viso non guardi verso l'alto, che gli occhi non siano abbassati verso terra, che il collo non penda a destra o a sinistra. In effetti il volto può assumere parecchie espressioni sbagliate. Ho veduto molti oratori inarcare le sopracciglia a ogni levarsi della voce, altri corrugarle, altri muoverle senza coordinazione,

4 Quint. *inst*. 1, 11, 8: "Che i gesti si adeguino all'intonazione della voce, e il volto ai gesti" (trad. [Calcante-]Corsi).

5 Cic. *de orat*. 3, 221; *orat*. 60.

6 Quint. *inst*. 1, 11, 9–11.

per cui mentre se ne tendeva una verso l'alto, con l'altra quasi coprivano l'occhio stesso. Anche questi particolari, come diremo fra breve, sono di fondamentale importanza, perché niente che non sia decoroso può risultare gradevole (trad. [Calcante-]Corsi).

Nonostante l'uso dell'impersonale *observandum*,[7] la menzione di questi difetti di espressione in un contesto in cui Quintiliano ha già esaminato i *vitia oris*, attribuendone esplicitamente la correzione al *comoedus*, farebbe supporre che anche in questo ambito l'attore venga considerato 'maestro', tanto più che, come si è appena visto, egli *curabit ut* [...] *vultus ad gestus accommodetur*. Se questo è vero, è possibile che il *comoedus* avesse una certa esperienza di mimica facciale che poteva derivargli solo da una recitazione a volto scoperto.[8] In secondo luogo Quintiliano sostiene che per risultare credibile oltre alla verosimiglianza l'oratore persegue la *dignitas* e il *decorum*:[9] è significativo che per conseguire questo traguardo confidi proprio nella docenza dell'attore, che appartiene ad una categoria piuttosto squalificata.[10] Ovviamente questa osservazione è valida solamente se riferita a quegli artisti scenici verso i quali Quintiliano prova della stima e che distingue nettamente dai volgari attori di pantomima e mimo.[11]

Le lezioni del *comoedus*, come si è già detto,[12] introducevano l'allievo anche all'acquisizione dell'*elocutio*: è probabile che l'attore leggesse ed interpretasse i brani non solo utilizzando il tono adatto, ma anche mostrando la corretta posizione del capo e il modo in cui atteggiare l'espressione del volto, gli occhi, le sopracciglia, la fronte, la bocca per raggiungere lo scopo comunicativo adeguato al contenuto del testo.

La coerenza fra il messaggio e gli strumenti metalinguistici a disposizione dall'oratore è, secondo Quintiliano, un elemento imprescindibile per la riuscita del discorso ed è proprio da questo punto che occorre partire per comprendere i presupposti ideologici della docenza del *comoedus* quale maestro di espressività. In un passo dell'undicesimo libro Quintiliano rivela i motivi del suo timore: se i gesti e le espressioni del volto sono in contrasto con quanto diciamo, se raccontiamo

7 Concordo con la traduzione del passo proposta da Faranda (1968) 195: "Egli (scil. il *comoedus*) dovrà anche osservare".

8 A questo proposito non sembra ininfluente la posizione delle parole: Quintiliano dice, infatti, che il *comoedus* curerà che il *vultus* si adatti al *gestus* e non viceversa, volendo sottolineare l'importanza della mutevolezza dell'espressione, cosa che, ancora una volta, un attore, abituato a recitare con maschera, non avrebbe potuto insegnare.

9 Quint. *inst*. 11, 3, 67.

10 Per il riconoscimento di questa *virtus* agli artisti della scena cf. cap. 4, pp. 126–127.

11 Quint. *inst*. 11, 3, 89. La stessa considerazione negativa del mimo era già presente in Cicerone, che in *Phil*. 2, 65 definisce spregiativamente Antonio *persona de mimo* ("personaggio da farsa").

12 Cf. *supra*, pp. 71–75.

cose tristi con un'aria allegra, se affermiamo una cosa e contemporaneamente la neghiamo con i gesti, il nostro discorso perderà di credibilità.[13] Il programma educativo di Quintiliano, infatti, si configura soprattutto come rimedio della corruzione dilagante dell'oratoria nell'epoca contemporanea all'autore: se il *comoedus* ha il compito di educare il suo allievo sin da tenera età ad una corretta espressività del volto e postura del capo è perché di fronte agli occhi del retore vi era l'esempio di oratori che non rispettavano questo canone e si erano abbandonati ad eccessi indecorosi per la loro professione, avvicinandosi pericolosamente a quelle forme deteriori di recitazione che, come si è detto, venivano criticate dall'autore. In effetti in diverse sezioni della sua opera inveisce contro quegli oratori estemporanei che sembrano capaci di parlare più abilmente, in quanto dotati di una eloquenza 'agitata'.[14] Per indicare questa forma deteriore di *actio* Quintiliano impiega alcuni termini fortemente connotativi, fra i quali l'aggettivo *scaenicus*,[15] che ricorre in questa accezione anche in 1, 11, 3 e sembra indicare un modo 'artificiale' di porgere il discorso, in cui l'arte si rivela eccessivamente, in maniera del tutto analoga alla valenza metaforica assunta dal termine in epoca moderna. Parlando dell'umorismo l'autore afferma:

> *Oratori minime convenit distortus vultus gestusque, quae in mimis rideri solent. Dicacitas etiam scurrilis et scaenica huic personae alienissima est*.[16]
>
> All'oratore non si addicono affatto le smorfie e i gesti strani, che di solito fanno ridere nei mimi. Alla sua figura è del tutto estranea anche la mordacità scurrile da palcoscenico (trad. Calcante – Corsi).

Quintiliano, dunque, sembrerebbe criticare tutte quelle esagerazioni che producono un effetto di straniamento nell'ascoltatore-spettatore, non permettendo il processo di immedesimazione e coinvolgimento emotivo nel discorso. In breve, quando la mimica prende il sopravvento sulla parola ed è visibile lo scollamento fra il discorso e la sua interpretazione l'oratore non è più credibile, in quanto sembra recitare e non aderire intimamente a quanto dice; il discorso *actione enim constat, non imitatione*.[17] Altrove Quintiliano esprime la necessità di applicarsi affinché nulla appaia fittizio: si pensa che l'arte oratoria vada perduta se non si manifesta,

---

13 Quintiliano ammette un movimento opposto del capo rispetto a quello del corpo solo quando si intende negare qualcosa (cf. *inst*. 11, 3, 70), ma anche in questo caso prevale la funzione espressiva.

14 Quint. *inst*. 2, 12, 9–12.

15 Per le diverse accezioni dell'attributo cf. *infra*, p. 133–135.

16 Quint. *inst*. 6, 3, 29. Una notazione simile è presente anche in Mart. Cap. 5, 543, p. 191 Willis.

17 Quint. *inst*. 11, 3, 183.

mentre cessa di esistere proprio se si manifesta.[18] In questo senso devono essere interpretate le parole con cui l'autore conclude la trattazione dell'*actio* nell'undicesimo libro, in cui viene criticata una *pronuntiatio vultuosa et gesticulationibus molesta*, caratterizzata da continue variazioni di tono.[19] Il cambiamento di espressione, il gesto esagerato non solo sottraggono dignità all'oratore, ma ottenebrano il contenuto del suo discorso. Il termine *vultuosus*, insieme ad *actuosus* si trova anche in Cicerone: è *vultuosus* chi sgrana gli occhi o deforma la faccia[20] come il mimo, *actuosus* chi gesticola troppo[21], ma non è forse casuale che questi attributi connotino allo stesso tempo la *performance* dell'attore e dell'oratore.[22] Quintiliano, dunque, è contrario ad una rappresentazione grottesca ed esagerata per la quale paradossalmente il termine di confronto negativo è il mimo, ma il rimedio è rappresentato proprio dall'insegnamento dell'attore comico: questa sembra essere una prova più che evidente della sua volontà di distinguere nettamente due manifestazioni della stessa arte, riabilitando quella forma di recitazione che, seguendo il canone del *decorum*, poteva essere molto utile all'oratore.

---

18 Quint. *inst*. 4, 2, 127. Proprio nel concetto di *hypokrisis* Zucchelli (1962) 68, vede la principale differenza fra i retori greci e Quintiliano: da Longino l'*hypokrisis* oratoria è identificata con la *mimesis*. Quintiliano, al contrario, distinguerebbe completamente le due competenze, infatti degli attori dice: *quorum ars omnis constat imitatione* (11, 3, 91); degli oratori: *actione constat, non imitatione* (11, 3, 182). La teoria greca risalirebbe a Teofrasto e alla corrente peripatetica, mentre la visione romana è dovuta al diverso contesto storico-sociale, in cui prevale la preoccupazione di un'assimilazione fra due professioni considerate qualitativamente diverse. Ad esempio Cicerone dissocerebbe nettamente l'oratore *veritatis ipsius actor*, dall'attore, *imitator veritatis* (*de orat*. 3, 214; la stessa idea si ritrova in Quint. *inst*. 11, 3, 182).

19 Quint. *inst*. 11, 3, 183.

20 Cic. *orat*. 60. Appare illuminante la definizione del termine *vultuosus* fornita da Isid. *diff*. 2, 52: *Inter faciem autem et vultum haec est differentia, quod facies naturalis et certus oris habitus est; vultus vero varius et secundum affectionem animi modo laetus, modo tristis. Unde et vultuosi dicuntur qui vultum saepe commutant* ("Fra viso e volto questa è la differenza: che il viso è una condizione naturale e fissa dell'aspetto; mentre il volto è mutevole e, secondo il sentimento interiore, ora è lieto, ora è triste. Perciò sono detti *vultuosi* coloro che mutano spesso espressione") L'avverbio corrispondente (*vultuose*) è usato correntemente anche in riferimento all'ambito scenico. Lo troviamo, ad esempio, in diverse sezioni del commento di Donato a Terenzio: *Andr*. 226, 380; *Eun*. 209; *Hec*. 468, 612, 689; *Ad*. 499, 661, 951; *Phorm*. 49. In Apuleio (*met*. 3, 13, 2), pur essendo inserito in un contesto del tutto diverso, il termine *vultuosus* assume sempre un'accezione negativa, indicando un'espressione deforme e sgradevole alla vista. Cf. anche Mart. Cap. 2, 127, p. 40 Willis dove indica il volto imbellettato, in contrasto con la sobrietà matronale.

21 Dalla testimonianza di Festo (p. 16 Lindsay) risulta che *actuosi* venivano definiti in particolare i *saltatores* (mimi, ballerini), per la preminenza che il gesto acquisiva nella loro *performance*.

22 Cicerone, ad esempio, usa l'attributo riferendosi alla recitazione di Esopo (*de orat*. 3, 102), in *orat*. 125, ma sono definite *actuosae* anche le parti dell'orazione più brillanti e vivaci. Cf. anche Cic. *nat*. *deor*. 1, 110.

3.2 Un insegnamento non istituzionalizzato

Quintiliano non accenna ad una docenza dell'attore successiva a quella del *comoedus*, ma il teatro continua a rimanere, anche ad un livello di preparazione più avanzato, il più evidente termine di confronto per l'esecuzione del discorso, soprattutto per l'espressività del volto. Infatti, nella sezione dedicata all'*actio*, laddove viene affrontato questo argomento, sono ampi e continui i riferimenti alle tecniche sceniche. La massima espressività – afferma Quintiliano – è affidata al volto, grazie al quale manifestiamo i sentimenti più vari: è a questo che gli ascoltatori volgono lo sguardo, prima ancora di udire le parole e spesso un'espressione eloquente finisce addirittura per sostituirsi alle parole.[23] A questo punto l'autore esemplifica il concetto riferendosi alla prassi scenica:

> *Itaque in iis quae ad scaenam componuntur fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque adfectus mutuantur, ut sit Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Aiax, truculentus Hercules. In comoediis vero praeter aliam observationem, qua servi lenones parasiti rustici milites meretriculae ancillae, senes austeri ac mites, iuvenes severi ac luxuriosi, matronae puellae inter se discernuntur, pater ille, cuius praecipuae partes sunt, quia interim concitatus interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio, atque id ostendere maxime latus actoribus moris est quod cum iis quas agunt partibus congruat.*[24]
>
> Pertanto nei testi teatrali i professionisti della recitazione derivano gli affetti anche dai personaggi:[25] nella tragedia Aerope è triste, Medea è crudele, Aiace è stordito, Ercole truce. Nelle commedie poi (oltre alle altre convenzioni che distinguono tra loro il servo, il lenone, il parassita, il contadino, il soldato, la prostituta, l'ancella, il vecchio burbero e quello indulgente, il giovane serio e quello gaudente, la matrona, la fanciulla) il padre, che riveste il ruolo principale, essendo ora alterato, ora tranquillo, ha un sopracciglio aggrottato, uno in posizione normale, e gli attori sono soliti mostrare soprattutto il lato che si accorda con il ruolo che stanno impersonando (trad. Calcante[-Corsi]).

L'ambiguità sottesa al termine *persona* ha dato adito a diverse interpretazioni e soprattutto è sembrato ai critici che il passo potesse costituire un'evidente testimonianza dell'uso della maschera nel teatro latino.

Particolarmente articolata e suggestiva appare la spiegazione fornita in merito da Gianna Petrone,[26] che nella sua ricostruzione si serve del confronto dei

23 Quint. *inst*. 11, 3, 72.
24 Quint. *inst*. 11, 3, 73–74.
25 Per l'interpretazione del termine *persona* in questo passo mi discosto dalla scelta di Calcante che preferisce tradurre "maschera".
26 Albini – Petrone (1992) 391–393.

testi letterari con quelli iconografici. La studiosa si chiede quale fosse l'uso della maschera da parte dei Romani e crede di poterlo ricavare da un testo di Frontone:

> *Tragicus Aesopus fertur non prius ullam suo induisse capiti personam, antequam diu ex adverso contemplaretur pro personae vultu gestum sibi capessere ac vocem*.[27]
>
> È fama che l'attore Esopo non si sia mai messa una maschera senza prima averla osservata a lungo di fronte, per poter assumere gesti e voce secondo l'espressione della maschera (trad. Portalupi).

L'atto compiuto dal tragico Esopo, prima di indossare la maschera, sarebbe, cioè, indicativo del difficile processo di immedesimazione, che implica una profonda riflessione: l'attore, infatti, deve carpire dai tratti fisionomici i sentimenti del personaggio che si accinge ad interpretare. La meditazione dell'attore di fronte alla maschera – continua la Petrone – è un *topos* iconografico, ed in effetti abbiamo un rilievo in marmo, risalente al I sec. a. C.,[28] in cui è raffigurata una situazione simile, ovvero un attore che sembrerebbe intento a trarre ispirazione da una maschera che sorregge con la propria mano. A questo proposito la studiosa cita il passo di Quintiliano qui oggetto d'indagine, ammettendone, tuttavia, l'ambiguità: il retore non direbbe che gli attori esprimono le passioni per mezzo della maschera, ma che le ricavano dalla maschera. Quintiliano si baserebbe, cioè, su "un rapporto fra l'attore e la maschera che è quello stesso dell'aneddoto di Frontone e dell'iconografia dell'attore: ci si regola sulla maschera per il registro interpretativo e dal muto messaggio racchiuso nei suoi lineamenti si derivano gli *adfectus*".[29]

Va anzitutto precisato che anche il passo di Frontone, come implicitamente riconosce la Petrone, non parrebbe una testimonianza sicura dell'uso della maschera per la recitazione, ma avrebbe, piuttosto, un valore metaforico, volendo semplicemente rappresentare lo sforzo prodotto dall'attore per immedesimarsi nella parte che deve recitare; in effetti in Cicerone è presente una testimonianza che smentisce l'idea di un impiego generalizzato della maschera da parte di Esopo. L'oratore nel *De divinatione*,[30] parlando dell'*actio* interpretativa, sostiene che l'esecuzione del discorso richiede un coinvolgimento totale: lo dimostra Esopo, il cui ardore era tanto evidente sia nel volto che nei gesti (*ardorem vultuum atque motuum*), da farlo apparire quasi fuori di sé. L'osservazione di

27 Fronto p. 143, 2 van den Hout[2]. Il passo, in realtà, è una nota *in margine* della seconda mano.
28 *Il poeta e la sua Musa*, Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano (Musei Vaticani), inv. 9985.
29 Albini – Petrone (1992) 392.
30 Cic. *div.* 1, 80.

Cicerone non sembra lasciare dubbi riguardo alla possibilità di una recitazione a viso scoperto: per di più la sua testimonianza è contemporanea all'attività scenica di Esopo, per cui maggiormente degna di fede rispetto a quella di Frontone, la quale, dunque, non può essere intesa come prova determinante di una prassi recitativa che ricorreva sempre e necessariamente alla maschera.

In base a queste considerazioni e alla presenza di alcune consonanze terminologiche presenti all'interno dell'*Institutio*, sembrerebbe possibile fornire un'interpretazione differente del brano quintilianeo rispetto a quella comunemente accettata. Innanzitutto occorre chiarire chi siano realmente gli *artifices pronuntiandi* di cui parla Quintiliano: tutte le volte che l'autore utilizza la parola *artifices* lo fa per indicare gli 'specialisti' in una professione. In *inst*. 5, 10, 121 si allude agli esperti di retorica; in 5, 12, 12 gli *artifices* sono gli scultori; in 8, 5, 26 i pittori; in 9, 3, 100 si parla ironicamente di coloro che usano troppe figure retoriche e si sentono 'artisti della parola'; in 12, 10, 50 è usato nella stessa accezione, ma senza una sfumatura ironica; in 11, 3, 106 e 112 gli *artifices* sono gli 'specialisti nella gestualità' non meglio identificati.[31] Gli *artifices pronuntiandi*, dunque, potrebbero essere gli attori i quali, come Quintiliano afferma esplicitamente in 1, 11, 1 sono gli esperti di *pronuntiatio* e non genericamente i "maestri di declamazione".[32] Del resto questa definizione non è priva di importanza per l'acquisizione da parte di questi artisti del ruolo di principali referenti d'*actio*: solo Quintiliano, infatti, utilizza tale *iunctura*, mentre negli altri autori, in riferimento agli attori, è usata l'espressione *artefices scaenici* o il semplice *artifices*.[33]

Un significato analogo sembra avere nell'*Institutio* l'espressione *doctores scaenici*,[34] che ricorre in un contesto in cui Quintiliano precisa quali siano i movimenti corretti della testa per evitare di scadere nell'eccesso: infatti specifica che fare cenni frequenti è sconveniente e che gli stessi *doctores scaenici* condannano chi fa ruotare il capo e contemporaneamente lo scuote. Anche in 1, 11, 4 l'autore utilizza *doctor* per designare il *comoedus* proprio nel momento in cui si accinge ad elencare le materie della sua docenza. Nell'*Institutio* il termine *doctor* compare

31 Taladoire (1996) 148 n. 103 propende per l'interpretazione scenica e traduce "gli antichi attori".
32 Per questa interpretazione cf. Frilli (1989) 109.
33 Si vedano, a questo proposito, Plaut. *Amph*. 70; *Poen*. 37; Cic. *Arch*. 5; *Quinct*. 25; Liv. 39, 22, 2; Sen. *epist*. 11, 7; Suet. *Caes*. 84, 4. Sull'argomento un interessante contributo proviene da Zucchelli (1963) 51–53.
34 Quint. *inst*. 11, 3, 71: *Solo tamen eo facere gestum scaenici quoque doctores vitiosum putaverunt. Etiam frequens eius nutus non caret vitio: adeo iactare id et comas excutientem rotare fanaticum est* ("Anche i maestri di recitazione, però, hanno ritenuto un difetto fare i gesti solo con la testa. Non è esente da difetto anche far spesso cenni con la testa: a maggior ragione, agitarla e ruotarla scuotendo i capelli è segno di follia" trad. Calcante[-Corsi]).

ben 16 volte ed in tutti i casi con il significato di specialista o educatore: in 12, 2, 12 si parla dei *doctores palaestrici*, ovvero i maestri di ginnastica; in 12, 2, 2 sono gli insegnanti di una qualsiasi disciplina manuale e nella maggior parte dei casi il termine identifica i maestri di scuola.[35] I *doctores scaenici*, dunque, potrebbero essere non tanto quegli attori che avevano raggiunto un tale livello di esperienza da poter essere considerati maestri dell'arte della gestualità, quanto veri e propri 'maestri' di professione che insegnavano recitazione. Se l'interpretazione proposta è corretta, essa può costituire un'ulteriore prova della dignità assunta da questi artisti, nonché della presenza di scuole di recitazione. In ogni caso sia l'espressione *artifices pronuntiandi* che *doctores scaenici* sembrerebbe attribuire una certa qualifica professionale alla categoria degli attori.

Tornando ora all'interpretazione tradizionale il senso complessivo del brano sarebbe, quindi, che gli attori (*artifices pronuntiandi*) esprimono attraverso la maschera (*a personis*) i sentimenti che caratterizzano il proprio personaggio. Inoltre, a proposito della commedia, Quintiliano direbbe che il personaggio del padre, non essendo caratterizzato da un *ethos* univoco, ma manifestando talvolta benevolenza, talaltra ira, possiede una maschera che riporta entrambe le espressioni e mostra quel lato che è più confacente al ruolo svolto in quel momento.[36]

In effetti questa lettura del passo sembrerebbe avvalorata da un brano successivo, in cui vengono enumerati i difetti che derivano dall'uso scorretto delle sopracciglia:

> *Vitium in superciliis si aut inmota sunt omnino aut nimium mobilia aut inaequalitate, ut modo de persona comica dixeram, dissident aut contra id quod dicimus finguntur: ira enim contractis, tristitia deductis, hilaritas remissis ostenditur*.[37]
>
> Nei movimenti delle sopracciglia sono difetti l'assoluta immobilità o l'eccessiva mobilità o l'asimmetria come ho appena detto a proposito del personaggio comico o gli atteggiamenti che contrastano con quello che stiamo dicendo: infatti quando sono aggrottate indicano ira, quando sono abbassate tristezza, quando sono distese gioia (trad. Calcante[-Corsi]).

Se invece *persona* significasse "maschera", si dovrebbe ipotizzare che questa presentasse un impiego contrastante delle sopracciglia, lo stesso che l'autore raccomanda al retore di evitare in un passo del primo libro (*inst*. 1, 11, 10).

La questione è molto importante per comprendere la reale incidenza del teatro nella formazione dell'oratore: in effetti l'uso della maschera da parte dell'attore

35 Oltre ai casi menzionati, si vedano Quint. *inst*. 1, pr. 27; 1, 5, 14; 2, 2, 2; 2, 4, 5; 2, 15, 31; 2, 17, 7; 6, 3, 17; 8, 3, 2; 10, 1, 15; 10, 2, 21; 12, 10, 50; 12, 10, 72.

36 Per questa interpretazione cf. Zicari (1968) 111–112 e 175–177; Cousin VI (1979) 243–244; Desbordes (1995) 26; Vallozza II (2001) 627 e 629; Russell V (2001) 125.

37 Quint. *inst*. 11, 3, 79. Mi discosto da Calcante che traduce *persona* come "maschera".

latino sembrerebbe essere in contrasto con una sua supposta specializzazione nella mimica facciale, tale da insignirlo del ruolo di docente dell'oratore. L'ipotesi che si intende qui proporre non ha la pretesa di risolvere una questione tanto dibattuta fra i critici moderni,[38] ma perlomeno di sollevare qualche ragionevole dubbio sull'interpretazione di alcuni passi che, se contestualizzati, potrebbero gettare una nuova luce sul problema. I punti principali relativi alla questione della maschera ruotano fondamentalmente intorno al problema della datazione, ovvero se essa fosse utilizzata al tempo di Plauto o venisse introdotta solo in una fase successiva,[39] mentre per l'epoca imperiale tutti i critici sorvolano, dando per scontato un suo uso generalizzato,[40] soprattutto sulla base delle testimonianze

38 Per la questione relativa all'impiego della maschera nel teatro romano si possono utilmente consultare, a titolo esemplificativo, Beare (1939) 139–147; (1986) 223–225; Duckworth (1952) 92–94; Bieber (1961²) 155; Grimal (1975) 289; Della Corte (1975) 163–193; Questa (1980) 22 n. 6; Chiarini – Tessari (1983) 113–115; Wiles (1991) 124 ss.; Dupont (2003) 80–81; Paratore (2005²) 35–38.

39 La fonte scritta più nota è Diomede (*GLK* 3, 489, 10–13). Al di là dell'importante dato relativo all'uso antico del trucco e delle parrucche, la deduzione del grammatico relativa a Roscio quale antesignano nell'uso della maschera trae origine da due passi ciceroniani in cui, rispettivamente, si fa riferimento allo strabismo dell'attore (Cic. *nat. deor.* 1, 79) e ad una sua recitazione saltuaria con maschera, modalità che, a detta dell'oratore, non veniva affatto apprezzata dai più antichi (Cic. *de orat.* 3, 221). Donato (*de com.* 6, 3; *Eun.* pr. 1, 6; *Ad.* pr. 1, 6), invece, anticipando i tempi, fa risalire l'introduzione della maschera all'epoca terenziana: le testimonianze da lui fornite, per le ambiguità presenti hanno dato adito a diverse interpretazioni. In particolare alla precisazione temporale *etiam tum*/*tunc* è stato attribuito il senso di 'ancora' all'epoca di Terenzio, ipotizzando un uso iniziale della maschera prima di Terenzio, con un intervallo di assenza subito dopo di lui e poi una ripresa con Roscio, insomma un impiego saltuario della stessa. Altri, invece, pensando ad *etiam* come 'anche', cioè anche all'epoca di Terenzio, ipotizzano semplicemente che il *terminus post quem* sia da anticipare al tempo del commediografo e non di Roscio. Un'ulteriore affermazione di Festo (p. 238 Lindsay) complica la questione: al tempo di Nevio sarebbe stata rappresentata un'opera teatrale dal titolo *Personata*. In base a questa testimonianza il *terminus post quem* dell'introduzione della maschera si sposterebbe ad un'epoca addirittura antecedente a quella di Plauto: Festo per risolvere il problema suggerisce che la *fabula* fu intitolata così perché, essendo pochi a quell'epoca i *comoedi* professionisti, furono ingaggiati gli attori di *Atellana*, che notoriamente portavano da sempre la maschera. Vi recitavano, infatti, giovani liberi, per i quali calcare momentaneamente la scena non toglieva nulla dei loro diritti-doveri di cittadini, secondo il famoso passo di Livio (7, 2, 12). Del resto sempre Festo (*loc. ult. cit.*) dice che gli attori di *Atellana* erano gli unici ad essere chiamati in senso proprio *personati*, perché a differenza di tutti gli altri attori non erano costretti a deporre la maschera alla fine della recita. La maschera a Roma, quindi, non appare, come in Grecia, inseparabile dall'atto teatrale: le modalità del suo impiego sono difficilmente definibili per il periodo arcaico, mentre per quello tardo-repubblicano diverse testimonianze (*e. g.* Cic. *de orat.* 2, 193) sembrerebbero deporre a favore di un uso abbastanza generalizzato. Più incerta è, invece, la situazione per l'epoca imperiale, per la difficoltà di interpretazione delle fonti letterarie, che meriterebbero un esame più attento.

40 In questo senso, ad esempio, si esprime Della Corte (1975) 167; Petrone – Albini (1992) 379 e 390–393.

archeologiche.[41] Al di là del problema di quando, effettivamente, venne introdotta la maschera, occorre soffermarsi su alcuni punti: innanzitutto la maschera non nasce con il teatro latino, ma ci fu una fase iniziale in cui essa non venne adottata e su questo tutti i grammatici sembrano concordi;[42] anche quando lo fu, inoltre, i Romani continuarono ad avere una preferenza per la recitazione a volto scoperto, come dimostra l'esempio di Roscio, che non godeva del consueto apprezzamento pubblico quando indossava la maschera.[43] Questa ipotesi troverebbe conferma nell'enorme favore ottenuto dal mimo, genere teatrale che non si serviva mai della maschera. Mentre in Grecia, dunque, come mostra anche il catalogo di Polluce, la maschera si specializzava sempre più nella caratterizzazione dei tratti somatici e dell'espressività, a Roma neppure questo era ritenuto sufficiente, ma si continuava a preferire l'espressività del volto. Come giustamente scrive Gianna Petrone, "l'imitazione del carattere che la commedia nuova greca demandava innanzitutto alla maschera, i contemporanei di Cicerone amavano scorgerla direttamente sul viso dell'attore di mimo".[44] L'oscillazione delle fonti, dunque, potrebbe essere determinata non tanto da un problema di carattere

41 In realtà anche nell'interpretazione delle fonti iconografiche persiste qualche perplessità sull'uso indiscusso della maschera in epoca imperiale. Numerose sono le raffigurazioni pittoriche ed i reperti rinvenuti, ma si tratta per la maggior parte di maschere ornamentali: in particolare quelle giganti del teatro di Marcello (Ciancio Rossetto [1982–83] 7–49), che originariamente decoravano la facciata esterna della cavea, ma anche molte pitture di Pompei che presentano maschere usate come suppellettili (per i documenti iconografici relativi alla maschera si può consultare il catalogo a cura di Savarese [2007]). Numerose sono anche le lucerne d'epoca romana a forma di maschera teatrale: si ha l'impressione che essa fosse divenuta più un oggetto simbolico e d'arredamento, da cui la frequenza del suo impiego. È stato rilevato (Paris – Barbera [1990] 37) che per lo più le pitture di Pompei con scene di teatro ritraggono pantomimi, per i quali l'uso della maschera era necessario, ma questo non proverebbe un uso altrettanto generalizzato in ulteriori forme di rappresentazione. In diversi casi, esemplari identici di maschere trovate in località distanti hanno indotto gli archeologi ad ipotizzare l'esistenza di modelli anche piuttosto datati, che gli artisti riproducevano a distanza di molto tempo, senza riferirsi necessariamente ad un uso contemporaneo. Infine, si è notato come le maschere d'epoca romana presentino i fori degli occhi e l'apertura della bocca cosiddetta 'a tromba', ossia con cavità molto più ampie rispetto ai modelli greci, probabilmente per attribuire un maggiore spazio all'espressività; per di più esistevano mezze maschere che lasciavano la parte inferiore del viso scoperta. Anche i dati iconografici, dunque, se correttamente contestualizzati, non offrono certezze né sulla costante presenza in ambito scenico della maschera né su una sua tipologia più o meno fissa.

42 La fonte più chiara a questo proposito è Diomede (*GLK* 3, 489, 10–13), cf. *supra*, n. 39.

43 Cic. *de orat*. 3, 221: *Quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant* ("Agivano meglio i nostri antenati, che non erano entusiasti di un attore mascherato, fosse pure Roscio" trad. Norcio).

44 Albini – Petrone (1992) 377.

cronologico, quanto dalla modalità e dalla ricorrenza con cui la maschera veniva impiegata: ciò che qui si ipotizza è che una recitazione con maschera convivesse, a Roma, con una a volto scoperto (e non solamente nel mimo), e che quindi l'uso della maschera non fosse esclusivo, come risulta da un'attenta analisi delle fonti scritte.

A questo scopo la testimonianza di Quintiliano sembra essere preziosa: che il *comoedus* debba insegnare all'allievo come il *vultus* debba accordarsi al *gestus* e questo alle parole è affermato con certezza dall'autore nel primo libro[45] e non sembra che su questo vi possano essere dei dubbi, ma occorre chiarire come possa conciliarsi con quanto viene detto in *inst*. 11, 3, 73–74. Qui l'autore introduce il riferimento alla prassi teatrale per creare un'analogia fra la recitazione e l'azione oratoria che, secondo l'interpretazione tradizionale, sembrerebbe fondarsi proprio sull'uso scenico della maschera. È evidente che nell'esecuzione del suo discorso l'espressione dell'oratore si deve adeguare continuamente al contenuto, perché le sue parole sembrino nascere da una profonda convinzione e da un coinvolgimento personale: per di più è soprattutto grazie al volto che si crea un legame emotivo con il pubblico il quale, come avviene in una recita, proverà gli stessi sentimenti simulati dall'oratore e comprenderà molte cose già solo scrutando il suo viso. Per questo Quintiliano dice che grazie al volto appariamo minacciosi, supplichevoli, tristi, lieti,[46] esemplificando la gamma di sentimenti che l'oratore deve alternativamente assumere, per non rischiare di perdere la propria credibilità parlando in maniera inespressiva o sempre uguale. Allo stesso scopo durante le rappresentazioni gli attori prendono in prestito (*mutuantur*) i sentimenti *a personis*: per la simulazione della malinconia si riferiscono a Aerope, della crudeltà a Medea, della furia a Aiace, della rabbia a Eracle, cosicché gli spettatori, guardando la maschera, capiscono subito quali sono i sentimenti dei protagonisti.

Una prima considerazione va fatta a proposito dell'opportunità del riferimento alla maschera in questo contesto: paragonare la prassi oratoria, caratterizzata dalla mutevolezza e varietà espressiva all'impiego di un modello fisso, qual è la maschera, non solo sarebbe poco utile, ma soprattutto poco pertinente. Per Quintiliano, infatti, il volto è l'espressione più varia e genuina dei sentimenti umani:[47] per questo motivo il termine *vultus* può essere utilizzato tanto al singo-

45 Quint. *inst*. 1, 11, 8.

46 Quint. *inst*. 11, 3, 72.

47 In realtà che gli occhi siano specchio dell'anima è un *topos*: a questo proposito si vedano, solo a titolo esemplificativo, Cic. *leg.* 1, 27: *Nam et oculi nimis argute quem ad modum animo affecti simus loquuntur, et is, qui appellatur vultus, qui nullo in animante esse praeter hominem potest, indicat mores* ("Infatti gli occhi dichiarano con estrema chiarezza da quali sentimenti siamo affetti, e quello che i Romani chiamano volto, e che non si trova in nessun essere animato se non nell'uomo, rivela il carattere"); Isid. *orig.* 11, 36: *Oculi* [...] *inter omnes sensus viciniores animae*

lare quanto al plurale per identificare la medesima persona, dal momento che indica la molteplicità dei sentimenti interiori. Esso, dunque, non può rappresentare un'immagine fissa, ma necessariamente mutevole, cui sembrerebbe alludere la spiegazione della metonimia:

> *Cum dico «vultus hominis» pro vultu, dico pluraliter quod singulare est: sed non id ago, ut unum ex multis intellegatur (nam id est manifestum), sed nomen inmuto.*[48]
>
> Quando dico «i volti dell'uomo» per «il volto» dico al plurale quello che è singolare, ma non per far intendere un solo oggetto mediante il riferimento a molti (perché ciò è evidente), ma creo una metonimia (trad. Calcante – Corsi).

In questa prospettiva il riferimento alla maschera sembrerebbe fuori luogo, perché come espressione di sentimenti mutevoli il volto diviene specchio dell'interiorità, mentre la maschera fissa l'immagine di un sentimento unico e sempre uguale.

Il termine *persona*, allora, potrebbe essere inteso come 'ruolo', 'personaggio' ed in questa accezione si trova spesso anche in Quintiliano e per di più in contesto teatrale. A questo proposito, dunque, è molto interessante un confronto con un brano del sesto libro in cui Quintiliano sta parlando della prosopopea:

> *Cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus. Non enim audire iudex videtur aliena mala deflentis, sed sensum ac vocem auribus accipere miserorum, quorum etiam mutus aspectus lacrimas movet: quantoque essent miserabiliora si ea dicerent ipsi, tanto sunt quadam portione ad adficiendum potentiora cum velut ipsorum ore dicuntur, ut scaenicis actoribus eadem vox eademque pronuntiatio plus ad movendos adfectus sub persona valet.*[49]
>
> Quando fingiamo che siano proprio i clienti a parlare, è anche la persona a dare l'emozione. Infatti l'impressione non è che il giudice ascolti gente intenta a lamentare guai altrui, bensì che percepisca con l'udito sentimenti e voce di sventurati di cui anche il volto muto muove alle lacrime; e quanto più quelle parole otterrebbero pietà se fossero loro stessi a pronunciarle, tanto più secondo una certa proporzione, esse risultano efficaci nel commuovere quando sono dette per bocca loro; avviene lo stesso per gli attori a teatro: la medesima voce e la medesima pronuncia meglio riescono a suscitare emozioni nel loro ruolo[50] (trad. Calcante – Corsi).

---

existent ("Tra tutti i sensi gli occhi sono quelli più vicini all'anima" trad. Valastro Canale); l'autore, inoltre, riconduce l'etimologia di *vultus* alla parola *voluntas* in quanto il volto manifesterebbe concretamente le affezioni interne (*ibi* 11, 34).

48 Quint. *inst*. 8, 6, 28. Per l'etimologia del termine *vultus* cf. André (1991) 36–37; per una disamina dei termini con cui in latino veniva designato il volto umano cf. Renson (1962) 76–86; Bettini (1996) 175–195.

49 Quint. *inst*. 6, 1, 25–26.

50 Per l'interpretazione del termine *persona* in questo passo mi discosto dalla scelta di Calcante – Corsi che preferiscono tradurre "maschera".

L'autore sostiene che sarebbe molto più efficace, per la persuasività del discorso, che a descrivere le proprie disgrazie fossero i diretti interessati, ma che l'oratore può fingere che siano loro stessi a parlare per bocca sua, ispirandosi ai sentimenti che animano questi protagonisti (*ex personis quoque trahitur adfectus*): l'oratore, dunque, riprodurrebbe l'*ethos* dei personaggi per simularne i sentimenti, secondo le caratteristiche della prosopopea. La stessa idea viene applicata, subito dopo, alla tecnica teatrale: la *vox* e la *pronuntiatio*[51] degli attori suggestionano maggiormente proprio in virtù del ruolo. Il nesso sintattico *sub persona* può essere inteso in senso traslato, anche in virtù dell'uso immediatamente precedente del termine: il pubblico, direbbe l'autore, si lascia trascinare dalla rappresentazione proprio perché si immedesima nel ruolo del protagonista.[52] La situazione configurata in questo brano sembrerebbe molto vicina a quella prospettata in 11, 3, 73: si potrebbe allora pensare che il termine *persona* anche lì sia usato con il significato tecnico di 'personaggio'.[53] Un'ulteriore prova di questa interpretazione sarebbe offerta dalla singolare analogia fra l'espressione *ex per-*

51 Evidentemente, con questo termine l'autore non si riferisce esclusivamente alla pronuncia propriamente detta, ma anche alla gestualità e all'espressività del volto, altrimenti si sarebbe di fronte ad un'inutile ripetizione. Del resto, come viene chiarito in *inst*. 11, 3, 1, la parola *pronuntiatio* può riferirsi sia al linguaggio vocale, sia a quello del corpo.

52 Per *sub persona*, locuzione tecnico-teatrale, con il significato di 'recitare una parte' cf. Sen. *dial*. 9, 17, 1. Il caso più interessante è contenuto nelle *Naturales quaestiones* (7, 32, 3) dove, pur sembrando alludere alla maschera, si ha un contesto chiaramente metaforico: *At quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat! Stat per successores Pyladis et Bathylli domus; harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Privatum urbe tota sonat pulpitum; in hoc viri, in hoc feminae tripudiant; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus <mo>llius. Deinde, sub persona cum diu trita frons est, transitur ad galeam* ("Eppure con quanto zelo ci si dà cura perché non si estingua il nome di un qualsiasi pantomimo! La dinastia di Pilade e di Batillo sopravvive attraverso i loro successori, di queste arti molti sono i discepoli e molti i maestri, per tutta la città risulta l'eco di palcoscenici privati; su di essi sia maschi che femmine si sfrenano nella danza; mariti e mogli discutono fra loro quale dei due sessi agiti il fianco con più grazia. Poi, quando la fronte è escoriata sotto la maschera del pantomimo, si passa all'elmo del gladiatore" trad. Parroni). Secondo l'interpretazione di Parroni (2002) 607, l'espressione *terere frontem* avrebbe un significato metaforico simile a *frontem perfricare*, cioè 'scacciare il rossore', 'farsi impudente'; mentre l'elmo alluderebbe agli spettacoli gladiatori. È possibile, quindi, che qui Seneca scelga di rappresentare le due attività di attore (si noti, pantomimo) e gladiatore con gli oggetti che tradizionalmente le connotavano, senza fare allusione ad un concreto impiego di essi durante le rappresentazioni o i giochi.

53 Sulle varie accezioni del termine *persona* cf. Bellincioni (1981): l'autrice sottolinea come l'uso proprio del termine con il significato di 'maschera', 'personaggio' abbia influito su quello traslato etico-giuridico. Vanno, inoltre, segnalati alcuni studi relativi all'etimologia della parola, contenenti interessanti riferimenti archeologici: Nédoncelle (1948) 277–299; Montanari (1996); (1997); (2009).

sonis quoque trahitur adfectus (6, 1, 26), sul cui significato non sussistono dubbi, e *a personis quoque adfectus mutuantur* (11, 3, 73). Qui, dunque, l'autore direbbe che gli attori, quando recitano, si ispirano a quei tratti caratteriali coerenti che identificano e connotano un determinato personaggio e che si manifestano sicuramente nella voce, ma anche nell'espressività del volto e nella gestualità.

Va inoltre precisato che in altri passi, sempre in contesto teatrale, l'autore usa il termine *persona* chiaramente con il significato di 'personaggio', 'ruolo': in *inst*. 1, 8, 7, ad esempio, si riferisce al genere comico come a quello che indaga i caratteri ed i sentimenti (*omnis et personas et adfectus*);[54] in *inst*. 11, 1, 38 il termine è impiegato nella medesima accezione a proposito degli attori e di quei declamatori che assumono la parte dei *litigatores*;[55] in *inst*. 10, 1, 97 vengono enumerate le qualità delle opere dei due tragediografi, Accio e Pacuvio, fra le quali spicca la maestà dei caratteri (*auctoritate personarum*);[56] infine, in *inst*. 11, 3, 180, parlando dell'attore comico Stratocle, afferma che il suo modo di sorridere poco si adattava al suo personaggio (*conveniens personae risus*).[57] In particolare il nesso *persona-adfectus* ritorna in altri due brani oltre ad *inst*. 6, 1, 26 e 11, 3, 73, in cui è inequivocabile che l'autore usa *persona* nel senso di 'personaggio', 'carattere': nel primo, corrispondente ad *inst*. 1, 8, 7, appena citato, viene riconosciuta al genere comico l'attenzione alla verosimiglianza dei caratteri[58] e dei sentimenti corrispettivi, nel secondo è presentato il caso dei declamatori che solo immedesimandosi nel ruolo (*persona*) richiesto dal *thema* loro presentato, riescono ad ottenere un maggiore impatto emozionale

54 Quint. *inst*. 1, 8, 7: *Comoediae, quae plurimum conferre ad eloquentiam potest, cum per omnis et personas et adfectus eat, quem usum in pueris putem paulo post suo loco dicam* ("La commedia può molto giovare all'apprendimento dell'eloquenza poiché comprende ogni tipo di personaggi e di sentimenti" trad. [Calcante-]Corsi).

55 Quint. *inst*. 11, 1, 38: *Maior in personis observatio est apud tragicos comicosque: multis enim utuntur et variis. Eadem et eorum qui orationes aliis scribebant fuit ratio et declamantium est: non enim semper ut advocati, sed plerumque ut litigatores dicimus* ("I poeti tragici e comici osservano più scrupolosamente il carattere dei personaggi: infatti essi ne trattano di numerosi e vari. Uguale fu il metodo di coloro che scrivevano discorsi per altri, ed è oggi quello dei declamatori, perché non parliamo sempre come avvocati ma in genere come parte in causa" trad. Calcante[-Corsi]).

56 Quint. 10, 1, 97: *Tragoediae scriptores veterum Accius atque Pacuvius clarissimi gravitate sententiarum, verborum pondere, auctoritate personarum* ("Accio e Pacuvio sono i tragediografi più illustri tra quelli antichi per la solennità dei concetti, per la dignità dello stile, per l'autorevolezza dei personaggi" trad. Calcante[-Corsi]).

57 Quint. *inst*. 11, 3, 180: *Illum* (scil. *Stratoclem*) *cursus et agilitas et vel parum conveniens personae risus, quem non ignarus rationis populo dabat, et contracta etiam cervicula* ("A Stratocle si addicevano la corsa, l'agilità, anche un riso poco consono al personaggio (ma che offriva al pubblico senza un effetto calcolato), e anche accorciare il collo" trad. Calcante[-S. Corsi]).

58 Per l'attenzione rivolta dal genere comico all'*ethos* cf. *inst*. 6, 2, 20.

(*adfectus*) sul pubblico.[59] Il caso è molto vicino a quello analizzato in 11, 3, 73, perché si configura un processo di identificazione e interpretazione tale da far sembrare veritieri i sentimenti simulati, in quanto coerenti con il personaggio.

Quintiliano, infatti, in 11, 3, 73 connota ciascun personaggio tragico con un epiteto che lo caratterizza in base ad un preciso *motus animi*, per cui Aerope è *tristis,* Medea *atrox,* Aiace *attonitus,* Ercole *truculentus*: l'autore, però, non è l'unico ad utilizzare tale espediente che, evidentemente, serviva ad attribuire a ciascun protagonista delle rappresentazioni un comportamento coerente con l'*ethos* che gli veniva tradizionalmente attribuito.

In un passo dell'*Ars poetica*,[60] infatti, molto vicino a quello di Quintiliano, Orazio sottolinea la necessità che i componimenti poetici non solo siano belli, ma anche tali da coinvolgere gli ascoltatori: parole tristi si addicono ad un volto mesto, [61] ad uno irato parole piene di minacce, ad uno scherzoso divertenti e serie ad uno severo. Anche il linguaggio ed il contenuto di ciò che viene detto deve essere adeguato ai sentimenti e alle vicende raccontate; infine, si dovrà adattare il discorso alla *persona loquens*.[62] L'autore teorizza in questo modo l'idea dell'*aptum*, di cui anche Quintiliano parla nell'undicesimo libro. Segue poi un'affermazione illuminante per l'ipotesi fino ad ora formulata:

> *Aut famam sequere aut sibi convenientia finge*
> *scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,*
> *inpiger, iracundus, inexorabilis, acer*
> *iura neget sibi nata, nihil non adroget armis.*
> *Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,*
> *perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*
> *Siquid inexpertum scaenae conmittis et audes*
> *personam formare novam, servetur ad imum,*
> *qualis ab incepto processerit, et sibi constet.*
>
> Scrivendo attieniti alla tradizione. Se, ad esempio, rappresenti l'inclito Achille, ardente sdegnoso inflessibile violento, abbia in disprezzo le leggi e faccia dipender tutto dalle armi: Medea sia implacabile e crudele, Ino piangente, Issione mancatore di fede, Io errabonda, Oreste sconsolato. Se poi porti sulla scena un personaggio nuovo, e ardisci produrre un carattere non trattato da altri, si mantenga fino alla fine quale si dimostrò a principio, e conservi il proprio carattere (trad. Colamarino-Bo).

59 Quint. *inst*. 4, 1, 47.

60 Hor. *ars* 119–127.

61 Hor. *ars* 101–102. Non sembra privo di importanza rilevare che Orazio parla della necessità di adeguare l'espressione del volto alle parole in un contesto in cui presenta un esempio tratto dall'arte scenica: potrebbe essere, anche questa, una prova implicita di una recitazione senza maschera.

62 Quest'idea era già presente in Aristotele *rhet*. 1408a 10–36.

Anche in Orazio, dunque, ogni personaggio tragico è accompagnato da un epiteto che ne connota l'*ethos*: pur avendo in comune la sola Medea, i brani di Quintiliano e di Orazio dimostrano che riguardo alla costruzione poetica ed etica dei personaggi esistevano delle precise norme di coerenza cui non si poteva derogare: il successo presso il pubblico dipendeva anche dal rispetto dell'immagine che di loro la tradizione aveva trasmesso. Questo principio, evidentemente, era valido sia per la composizione poetica, sia per la rappresentazione scenica, due momenti che vengono accostati anche nel brano dell'*Ars poetica* appena esaminato.[63] Quintiliano, dunque, in 11, 3, 73–74, direbbe che gli attori si ispirano nell'atteggiare il proprio volto all'*ethos* che caratterizza tradizionalmente il personaggio e che suggerisce loro una serie di espressioni e atteggiamenti coerenti, pur nella loro varietà. L'attore, quindi, se doveva impersonare la parte di Medea sapeva che avrebbe dovuto atteggiare la sua voce, il volto e la gestualità così da esprimere la rabbia e la crudeltà della donna, modulandola secondo diversi gradi di intensità e con i cambiamenti repentini di stato d'animo che caratterizzano il personaggio tradizionale: pur essendovi un modello fisso da rispettare, era lasciato un certo spazio alla varietà, ma sempre all'interno del medesimo *motus animi*.[64] In questa prospettiva sembrerebbe pertinente il riferimento al teatro a proposito della mimica facciale: come l'oratore assume determinate espressioni a seconda del sentimento che intende simulare, così gli attori si ispirano al ruolo che devono rappresentare e al sentimento che lo caratterizza per atteggiare il volto. Non è detto esplicitamente che la mimica facciale dell'attore possa costituire un modello anche per l'oratore, ma l'inconfutabile docenza del *comoedus* sembrerebbe presupporlo. Inoltre l'autore si riferirebbe ad una prassi teatrale realmente fruibile dal pubblico a lui contemporaneo; sarebbe infatti privo di senso alludere all'espressività del volto di attori e personaggi tragici che non potevano essere concretamente visti, perché verrebbe meno la funzione didattica che l'autore implicitamente attribuisce all'esempio. Inoltre qui si allude a rappresentazioni tradizionali, evidentemente ancora 'alla moda', anche se non è possibile sapere se prevedessero l'esecuzione dell'intera *pièce* o di sezioni scelte.[65]

Le stesse considerazioni che sono state fatte per i personaggi tragici possono essere avanzate riguardo ai protagonisti della commedia, anch'essi rappresentati sempre secondo un codice fisso:[66] resta da spiegare, però, se veramente venisse

63 Brink I (1963) 203 ritiene che in questo contesto il termine *persona* sia usato come equivalente di *dramatis persona* e che in questa accezione ricorra anche ai vv. 192, 316, mentre acquista il significato di maschera al v. 278.

64 A questo proposito Dupont (1998) 358–362.

65 Paratore (2005²) 240–245.

66 Questa (1984) 16–17 parla di qualifiche e caratterizzazioni sceniche che si erano sedimentate nella mentalità del pubblico in maniera quasi 'sclerotica', per cui i personaggi erano presentati

utilizzata dall'attore una maschera comica con le sopracciglia in posizione contrastante. Innanzitutto non esiste nessuna testimonianza archeologica dell'esistenza di una tale maschera, neppure per il teatro greco; [67] in secondo luogo è difficile credere che l'attore avrebbe potuto mostrare solo un lato della maschera per adattarlo al ruolo che stava impersonando, operazione piuttosto meccanica che, tra l'altro, mal si adattava all'idea di mutevolezza dell'espressione sostenuta dall'autore. Probabilmente non è questa l'allusione contenuta nel brano quintilianeo: in un passo ciceroniano dell'orazione pronunciata contro Pisone,[68] lo scrittore, ironizzando contro l'imputato, descrive proprio un atteggiamento delle sopracciglia, simile a quello sconsigliato da Quintiliano per l'oratore,[69] che l'avversario assumeva per esprimere il proprio disappunto. Che gli espedienti 'da teatro' fossero banditi dalla tribuna è testimoniato anche da Plinio il Giovane, il quale critica l'abitudine di Marco Regolo di truccare differentemente gli occhi o di applicarvi un neo bianco a seconda se pronunciava l'arringa per l'accusatore o l'accusato.[70] Plinio attribuisce il gesto ad una smodata superstizione dell'oratore, ma dal ritratto che ci viene fornito subito dopo sembrerebbe deducibile una spiccata attitudine istrionesca di Regolo, che probabilmente lo induceva a servirsi di ogni mezzo per catturare l'attenzione del pubblico.[71]

---

secondo tipologie fisse e solo in seconda istanza, ma non sempre, venivano loro attribuite le specificità attinenti la trama. Si veda inoltre, Questa (1982) 16 ss., e Della Corte (1975) 169 ss.

67 Fantham (2002) 372 e n. 38 = (2011) 296 e n. 38, pensa che per il personaggio del padre vi fosse una maschera che mostrava due volti differenti, uno con cipiglio superbo, l'altro disteso, e per avvalorare la sua tesi riporta l'esempio di un'altra maschera presente nell'opera di Polluce (4, 141), che riproduceva il volto del menestrello Tamira con un occhio nero ed uno bianco, così da rendere la sua parziale cecità. Bernabò Brea (2001) 222–223 parla invece di 'doppia espressione' a proposito di una maschera ritrovata a Lipari, in cui la figura del padre avrebbe un sopracciglio rialzato: identifica tale maschera con quella dell'ἡγεμὼν πρεσβύτης presente in Polluce (4, 149), in cui, però, non compare assolutamente il sopracciglio abbassato che, al contrario, caratterizza altre maschere della collezione liparese. Sull'argomento si veda anche Dumont (1975) 427.

68 Cic. *Pis.* 14: *Respondes* (scil. *Piso*) *altero ad frontem sublato, altero ad mentum depresso supercilio* ("Rispondi con un sopracciglio alzato verso la fronte e l'altro abbassato verso il mento"). Per l'espressività delle sopracciglia ed il loro valore connotativo dell'identità della persona cf. Cat. 67, 45–46 e Förster (1893) 29–30; 90–92; 135; 327; 330. Per la fronte si veda Plin. *nat.* 11, 138: *Frons et aliis, sed homini tantum tristitiae, hilaritatis, clementiae, severitatis index* ("La fronte è anche negli altri animali, ma è solo negli uomini che esprime tristezza, gioia, clemenza, severità"). Il passo di Plinio è particolarmente interessante, soprattutto se si pensa che egli fu autore di un trattato sull'*actio*, per noi perduto, dal titolo *Studiosi.* Lo ricordano Quintiliano (11, 3, 143 e 148) e Gellio (9, 16, 1), cf. *infra*, pp. 117–118.

69 Quint. *inst.* 1, 11, 10; 11, 3, 79.

70 Plin. *epist.* 6, 2, 2. Heurgon (1969) pensa che questo costume di Regolo fosse indotto da credenze di origine scaramantica.

71 Plin. *epist.* 6, 2, 3. L'ostilità esistente fra Plinio e Regolo è evidente in 1, 5, 1–14.

Più che riferirsi ad una maschera, dunque, Quintiliano sembrerebbe richiamare in 11, 3, 74 e 79 una tipica espressione dell'attore di commedia che, mostrando ora un lato ora l'altro del volto, indicava il proprio cambiamento repentino di stato d'animo, facendo vedere al pubblico il lato del viso che era più confacente.[72] Si tratterebbe, quindi, di un'indicazione relativa alla mimica teatrale ed allo stesso tempo una presa di distanza dell'autore da questa prassi. Se per il comico un tale espediente poteva essere utile sia per esprimere il proprio stato d'animo sia per suscitare il divertimento degli spettatori, per l'oratore sarebbe stato oltremodo controproducente, a causa della deformazione indotta sul suo volto, che lo avrebbe reso ridicolo, come era già avvenuto per Pisone. Del resto Quintiliano, come si è detto, più di una volta mette in guardia l'oratore dai rischi di un'arte che poteva scadere in eccessi deformanti e caricaturali, compromettendo definitivamente la credibilità dell'oratore.

Sembra opportuno aggiungere che in Quintiliano ricorrono anche altri passi in cui l'uso del termine *persona* in senso teatrale è piuttosto ambiguo: a questo proposito nell'*Institutio oratoria* è presente un brano in cui si trova il nesso *deponere personam* (6, 2, 35), generalmente inteso come "deporre la maschera", ma che potrebbe anche avere un significato traslato:

> *Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.*
>
> Io ho visto spesso attori, anche comici, allontanarsi ancora in lacrime dopo che avevano finito di interpretare un ruolo,[73] al termine di un'azione particolarmente toccante (trad. Calcante – Corsi con variazioni).

Poco dopo parlando dei declamatori che in veste di *litigatores* assumono molteplici parti, come gli attori, usa l'espressione speculare *induere personas*, proprio con il senso di "ruolo": è, quindi, poco probabile che nel medesimo contesto e nell'ambito di un evidente gioco terminologico, l'autore abbia utilizzato la parola *persona* con due significati differenti[74]. Inoltre, se confrontato con un brano di Macrobio, in cui ricorre la medesima espressione (*Sat.* 2, 7, 16–17) sempre in contesto teatrale, si può notare come in entrambi i casi si possa interpretare *deponere personam* come "deporre un ruolo teatrale":

---

72 *Persona*, quindi, anche qui nel senso di "personaggio".

73 Per l'interpretazione del termine *persona* in questo passo mi discosto dalla scelta di Calcante – Corsi che preferiscono tradurre "maschera".

74 Del resto occorre riconoscere che l'espressione metaforica potrebbe a sua volta richiamare una consuetudine reale: rimangono, quindi, notevoli margini di incertezza per l'interpretazione del brano.

> *Cum in Herculem Furentem prodisset et non nullis incessum histrioni convenientem non servare videretur, deposita persona, ridentes increpuit:* «μωροί, μαινόμενον ὀρχοῦμαι». *Hac fabula et sagittas iecit in populum. Eandem personam cum iussu Augusti in triclinio ageret, et intendit arcum et spicula immisit.*
>
> Quando impersonò l'*Ercole pazzo*, ad alcuni sembrava che non mantenesse il portamento adatto ad un attore: egli svestì il ruolo e gridò a quelli che ridevano: «Sciocchi! Faccio la parte di un pazzo». In questo balletto scagliava anche frecce sul pubblico; e quando eseguì la stessa parte per invito di Augusto nella sua sala da pranzo, tese l'arco e lanciò dardi (trad. Marinone con variazioni).

In Macrobio questa valenza semantica è avvalorata dalla presenza di *eandem personam* [...] *ageret*, sul cui significato non dovrebbero esservi dubbi, in stretta relazione con il *deposita persona* immediatamente precedente.[75]

L'esame accurato dei testi sembra sconfessare l'idea di un impiego costante della maschera in età imperiale. Del resto, come si è detto, anche le fonti letterarie relative all'introduzione della maschera nel teatro latino sono piuttosto contrastanti e dimostrano un certo imbarazzo nell'indicarne con precisione i termini cronologici e le modalità d'impiego. Soprattutto Cicerone accenna ad una prassi recitativa che non sempre si serviva della maschera: infatti, la sua affermazione relativa a Roscio che non era gradito al pubblico quando recitava mascherato,[76] di solito interpretata come *terminus post quem* dell'uso della maschera a Roma, in realtà potrebbe essere la prova di una prassi che non prevedeva l'uso generalizzato di questo oggetto,[77] anche in epoca imperiale.

Infine, non si può prescindere dall'informazione trasmessa da Quintiliano relativa al *comoedus* quale maestro di mimica facciale: evidentemente un impiego non generalizzato della maschera e limitato a certe tipologie di spettacolo lasciava spazio per una specializzazione dell'attore in questo settore.[78] Si è

---

75 Il verbo *depono* nel senso di "deporre una carica, un ruolo" si trova spesso in Quintiliano (cf., ad esempio, 3, 8, 53; 5, 10, 71). Per questa accezione si vedano le espressioni senecane in cui indossare, togliere, cambiare 'maschera' equivale all'idea di apparire agli altri per ciò che non si è: Sen *clem*. 1, 1, 6; *ben*. 2, 2, 2 e 3, 23, 4.

76 Cic. *de orat*. 3, 221.

77 In questa luce bisognerebbe riconsiderare anche le testimonianze di Donato (Ter. *Eun*. pr. 1, 6; *Ad*. pr. 1, 6). Queste due prefazioni alle commedie, oltre a fornire indicazioni cronologiche, potrebbero chiarire che la maschera, pur essendo utilizzata al tempo di Terenzio, a Roma non era impiegata in maniera generalizzata. Secondo Kinsey (1980) 53–55 il fatto che Donato non rilevi l'uso della maschera nelle altre prefazioni alle commedie di Terenzio lascerebbe pensare che gli attori indossassero le maschere solo in occasione dell'*Eunuchus* e degli *Adelphoe*, ma la deduzione si basa su un *argumentum e silentio*, per cui non appare convincente.

78 Vi sono testi da cui si è creduto di poter desumere proprio la prassi di una recitazione a volto

visto, ad esempio,[79] che numerose testimonianze letterarie,[80] confermate dai dati papiracei,[81] attestano la consuetudine di rappresentare *excerpta* comici, soprattutto menandrei, presso i banchetti delle famiglie colte. È forse in questa dimensione privata che trovavano spazio rappresentazioni senza maschera, sebbene si tratti di una semplice ipotesi.

scoperto. Ad esempio in Seneca (*epist.* 11, 7), a proposito della *performance* di un attore si dice: *Artifices scaenici, qui imitantur adfectus, qui metum et trepidationem exprimunt, qui tristitiam repraesentant, hoc indicio imitantur verecundiam. Deiciunt enim vultum, verba summittunt, figunt in terram oculos et deprimunt: ruborem sibi exprimere non possunt; nec prohibetur hic nec adducitur. Nihil adversus haec sapientia promittit, nihil proficit: sui iuris sunt, iniussa veniunt, iniussa discedunt* ("Gli attori, che riproducono i sentimenti, che esprimono timore, trepidazione, rappresentano la tristezza, riproducono il pudore attraverso questi indizi: abbassano il volto e il tono di voce, rivolgono a terra lo sguardo, ma non possono imitare il rossore, che non si inibisce, ma neppure si simula. La tecnica non può indurlo, né impedirlo: sono reazioni indipendenti dalla volontà, si manifestano da sé e scompaiono da sé") Il rossore del volto provocato dalla vergogna, evidentemente, rientrava nelle aspettative del pubblico che l'attore non poteva soddisfare non a causa di impedimenti tecnici come la maschera, ma per l'incapacità di simulare sentimenti che nascono spontaneamente. Non è chiaro, però, se il passo si riferisca ad una tipologia recitativa che faceva a meno correntemente della maschera (per esempio il mimo). Di opinione contraria è Della Corte (1975) 167, che interpreta il passo come una testimonianza dell'uso della maschera: per lo studioso l'attore non poteva simulare il rossore proprio perché il suo volto era coperto. Si tratta di un chiaro esempio di come le affermazioni delle fonti, se decontestualizzate, possono essere travisate. La stessa considerazione deve essere fatta a proposito dei reperti archeologici, il cui uso indiscriminato può condurre a fraintendimenti.

79 Cap. 2, p. 53.

80 Oltre alla testimonianza di Plinio il Giovane possediamo tre diversi passi dei *Moralia* in cui Plutarco sottolinea l'opportunità di partecipare a rappresentazioni del commediografo soprattutto durante i simposi (Plut. *quaest. conv.* 673b; 712b–d; *comp. Aristoph. et Men.* 854b).

81 Sulla base di questi indizi gli studiosi hanno pensato che la particolare configurazione dei segmenti testuali contenuti in P.Oxy. III 409 + XXXIII 2655, diviso in brani, ben si adattasse a questo impiego; cf. *infra*, cap. 6, pp. 191–193.

4 *Sermo corporis*

4.1 Gli antecedenti letterari

Nel delineare il programma di insegnamento del *comoedus*, Quintiliano enumera fra le materie di docenza dell'attore anche l'uso conveniente della gestualità.[1] Molti dei movimenti tipici dell'attore coincidono – sostiene l'autore – con quelli dell'oratore, ma questi deve evitare gli eccessi e perseguire una imitazione selettiva. L'allievo inizia, dunque, il suo apprendimento relativo all'*actio* presso il *comoedus*, ma l'attore rimane il principale referente di gestualità anche in una fase successiva, quando l'aspirante oratore intende affinare queste tecniche. Resta da capire quali siano i termini di tale apprendimento e quale l'oggetto specifico. Rispetto alla *Rhetorica ad Herennium* e alle opere retoriche ciceroniane, nell'*Institutio* quintilianea le esibizioni teatrali non sono più esclusivamente oggetto di critica o esempio in negativo di ciò che l'oratore non deve assolutamente fare, ma costituiscono in taluni casi anche il modello per il corretto impiego della gestualità. Desta, inoltre, una certa perplessità il fatto che Quintiliano si riferisca per questo aspetto soprattutto al teatro piuttosto che a retori esperti del settore. Sarebbe interessante capire i motivi di questa preferenza; d'altra parte gli unici autori latini che sembrerebbero aver affrontato specificamente il problema sono menzionati fugacemente dallo stesso Quintiliano: Plozio Gallo, Nigidio Figulo e Plinio Secondo, dei quali l'autore riporta alcuni giudizi espressi sull'abbigliamento dell'oratore[2] e su come preservare il proprio decoro in aula.[3]

La paternità di Plozio di un'opera sul gesto, non altrimenti attestata, è piuttosto verosimile, se si pensa che egli introdusse l'insegnamento retorico in latino:[4] incerto è invece se l'allusione quintilianea si riferisca ad un'opera

1 Quint. *inst*. 1, 11, 3: *Ne gestus quidem omnis ac motus a comoedis petendus est. Quamquam enim utrumque eorum ad quendam modum praestare debet orator, plurimum tamen aberit a scaenico, nec vultu nec manu nec excursionibus nimius. Nam si qua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars videatur* (per la traduzione e l'analisi del passo cf. pp. 95–96).

2 Quint. *inst*. 11, 3, 143.

3 Quint. *inst*. 11, 3, 148. La testimonianza di Quintiliano prova che fra gli intellettuali latini, per quanto asistematica, era presente sin dal I sec. a. C. una riflessione sulla gestualità.

4 Cf. Sen. *contr.* 2, pr. 5; Quint. *inst*. 2, 4, 42; Suet. *rhet*. 26, 1. Kaster (1995) 294 collega la testimonianza di Quintiliano ed un passo frontoniano (15, 11–17 van den Hout[2]) in cui sarebbe confermata la realizzazione di un'opera retorica da parte di Gallo: *Quid tale M. Porcio aut Quinto Ennio, C. Gracco aut Titio poetae, quid Scipioni aut Numidico, quid M. Tullio tale usu venit? Quorum libri pretiosiores habentur et summam gloriam retinent, si sunt Lampadionis aut Staberii, Plautii aut D. Aurelii, Autriconis aut Aelii manu scripta exempla aut a Tirone emendata aut a Do-*

monografica dedicata al gesto o se il retore avesse trattato cursoriamente, fra gli altri argomenti, anche questo. Di uno scritto sulla gestualità attribuibile a Nigidio Figulo abbiamo l'unica attestazione nel citato passo quintilianeo,[5] ma possediamo un'interessante testimonianza di Gellio[6] sulle propensioni grammaticali dell'autore, che può aiutarci a ricostruire i principi che informavano le sue teorie sulla gestualità. Si tratta di un passo tratto dai *Commentarii grammatici* in cui l'autore riconosce un legame naturale fra le parole ed i gesti impiegati per pronunciarle, evidenziando così l'analogia fra i movimenti articolatori delle parole ed il loro significato. Il concetto è argomentato in modo acuto, facendo riferimento alla pronuncia di *ego*/*nos*, *tu*/*vos*: la bocca, sostiene Nigidio, si atteggia quasi a *demonstrare* la direzione del movimento, ed anche il soffio d'aria si indirizza verso l'interlocutore. Così, quando diciamo *vos* sporgiamo le labbra verso l'esterno, mentre con *nos* tratteniamo il respiro e le labbra in noi stessi. Grazie all'ausilio dei gesti, dunque, le parole indicano l'essenza della comunicazione e non seguono un principio di arbitrarietà. È evidente l'impostazione di stampo filosofico sottesa al ragionamento: essa risente dell'influsso delle dottrine stoiche,[7] che l'autore rielabora in modo del tutto originale e che appare ben diversa dall'impianto tecnico della trattazione quintilianea. Infine, quanto a Plinio il Vecchio, Quintiliano allude all'opera perduta dal titolo *Studiosi*, che Plinio il Giovane ricorda come un trattato molto dettagliato, in cui veniva descritta la formazione dell'oratore *ab incunabulis*[8] e di cui anche Gellio[9]

---

mitio Balbo descripta aut ab Attico aut Nepote ("Che avvenne di simile a M. Porcio o a Q. Ennio, a C. Gracco o al poeta Tizio, a Scipione o al Numidico o a M. Tullio? I loro libri sono ritenuti di maggior pregio e serbano la massima stima se sono esemplari manoscritti di Lampadione o di Staberio, di Plauzio o di D. Aurelio, di Autricone o di Elio o se sono stati corretti da Tirone e copiati da Domizio Balbo o da Attico o da Nepote" trad. Portalupi). In realtà la supposizione è piuttosto improbabile: si tratterebbe di identificare con certezza *Plautius* con Plozio Gallo e di supporre che Frontone mantenga lo stesso ordine fra le opere citate e gli autori dei manoscritti (nel caso di Plozio ci si riferirebbe alla trascrizione dell'opera di C. Gracco). Infine, la paternità dell'opera, in questo caso, non sarebbe di Plozio, ma di Gracco, mentre Quintiliano si riferisce in maniera specifica a Gallo quale autore e non semplice trascrittore; cf. Ziegler (1951) 598–600; Bardon (1951) 304–307. Il passo è particolarmente interessante perché costituisce una delle prime testimonianze della nascita a Roma di una tradizione grafico-editoriale 'dotta' di stampo ellenistico (cf. Pecere [2010] 9–10 e 264, n. 40 per le recenti discussioni sull'uso della scrittura nelle classi elevate).

5 Cf. Kroll (1936) 203.

6 Gell. 10, 4, 1–4 = fr. 41 Swoboda.

7 Ricottilli (1962) 59–80.

8 Plin. *epist.* 3, 5, 5.

9 Gell. 9, 16, 1.

loda l'ampia gamma di esempi relativi alle *sententiae* declamatorie; l'opera, però, doveva contenere parecchie sviste, se sia Gellio che Quintiliano, nonostante il riconoscimento dell'ampia erudizione di Plinio, si esprimono nei suoi confronti in toni polemici.[10]

Se Quintiliano dedica solo brevi cenni a tutti questi trattati lo si deve probabilmente alla loro diversa impostazione rispetto alla prospettiva con cui il retore intende trattare l'argomento[11], o semplicemente alla volontà di rivendicare una certa originalità sul tema. Del resto egli riconosce più volte il debito contratto con Cicerone in questo ambito, pur non esitando a criticare le sue posizioni,[12] ma la peculiarità della sua trattazione rispetto a quella del maestro consiste soprattutto nell'enorme quantità di riferimenti al teatro. Una spiegazione plausibile di questa preferenza quintilianea ci è fornita dall'autore della *Rhetorica ad Herennium*, che denuncia le difficoltà di scrivere un trattato sull'*actio*, determinate soprattutto dalla natura impalpabile della materia.[13] È verosimile, quindi, che Quintiliano abbia ritenuto il ricorso all'esemplificazione pratica dell'*actio scaenica* un espediente opportuno per aggirare questo ostacolo.

4.2 I presupposti della scelta quintilianea

Occorre anzitutto chiarire quali presupposti spinsero Quintiliano a stabilire norme rigorose che disciplinassero l'uso della gestualità e per quale motivo solo allora venne riconosciuta l'urgenza della questione. All'inizio della trattazione sull'*actio* l'autore polemizza con quanti ritengono che essa sia tanto più efficace, quanto più è lasciata all'improvvisazione. Questi oratori, fra i quali – dice Cicerone – vi era Lucio Cotta, consideravano *virilis* solo l'*actio* mossa dallo slancio

10 La menzione di Plinio, in entrambi i passi quintilianei (*inst*. 11, 3, 143 e 148), è introdotta da una nota di dissenso (*magis miror*).

11 Si ricordi, a questo proposito, che anche Aristotele (*rhet*. 1404a 13–15) non considerava la trattazione di Trasimaco sull'argomento del tutto esaustiva; e in effetti dal *Fedro* platonico (267c) si evincerebbe che gli *Eleoi* fossero una raccolta di epiloghi a proposito dei quali venivano dati alcuni brevi consigli relativi alla gestualità. Anche il perduto Περὶ ὑποκρίσεως di Teofrasto non sembra essere stato specificamente incentrato sulla gestualità degli attori (Fortenbaugh [1985] 283). Sulla mancanza di trattati relativi al *gestus* cf. Krumbacher (1920) 35; Caplan (1954) 190 ss.; Sonkowsky (1959) 256 ss.; Rizzini (1998) 31–34 e *supra*, cap. 1, p. 8.

12 Cf. Quint. *inst*. 11, 3, 123.

13 *Rhet*. *Her*. 3, 11, 19. A questo proposito Calboli (1993²) 264–265 afferma che l'osservazione dell'autore è eccessiva o addirittura falsa: ipotizza anche che essa rifletta un'idea formulata da Plozio Gallo, che, ai tempi della *Retorica*, doveva già aver scritto il suo trattato *Sul gesto*.

personale: ritenevano, quindi, poco naturale la gestualità ingentilita dall'arte e dalla cura, e tentavano di imitare gli antichi finendo per apparire grossolani nel linguaggio e nella pronuncia.[14] Per Quintiliano, al contrario, non si può parlare di un'attitudine innata, ma neppure di contrasto fra *natura* e *cura*: l'applicazione, frutto di uno sforzo costante, è utile per affinare le doti naturali.[15] Essa non solo potenzia certe predisposizioni che, se non coltivate, potrebbero non estrinsecarsi mai pienamente,[16] ma in particolare permette di giungere ad una gestione consapevole e dignitosa delle emozioni, indispensabile per ottenere la persuasione del pubblico.[17] La necessità di tale tecnica, però, non era condivisa da tutti: molti, inoltre, erano i pregiudizi nei confronti di un metodo persuasivo che non si basava sul convincimento logico. La preferenza per l'uso di prove razionali – si è detto – si fondava su una lunga tradizione risalente ad Aristotele:[18] per questo non deve stupire che ancora all'inizio del I sec. a. C. l'autore della *Rhetorica ad Herennium*, accingendosi a parlare dell'*actio*, lamentasse la mancanza di una teorizzazione della gestualità e dell'uso della voce.[19]

Trattando dei *Prolegomena rhetoricae*, Quintiliano ribadisce l'importanza della propria funzione pedagogica riconducendo la gestualità ad un ambito specificamente didattico, in quanto tecnica fondata su norme acquisibili con l'esercizio: l'originalità dell'autore, quindi, si manifesta nell'affermare in maniera perentoria rispetto ai suoi avversari la necessità di un'attività formativa per questo settore, senza la quale vengono messe in pericolo la *dignitas*[20] e la credibilità dell'oratore:

> *Verum hi pronuntiatione quoque famam dicendi fortius quaerunt; nam et clamant ubique et omnia levata, ut ipsi vocant, manu emugiunt, multo discursu anhelitu,*[21] *iactatione gestus,*

14 Quint. *inst*. 11, 3, 10–11. Non diversamente si esprime Crasso in Cic. *de orat*. 1, 145.

15 Cf. Quint. *inst*. 12, 5, 5.

16 Quint. *inst*. 1, 1, 2: *In pueris elucet spes plurimorum: quae cum emoritur aetate, manifestum est non naturam defecisse, sed curam* ("Nei ragazzi brilla la speranza di moltissime potenzialità: se poi essa durante la crescita si spegne, evidentemente è mancata non la natura, bensì l'attenzione degli adulti" trad. [Calcante-]Corsi).

17 Cf. Narducci (1984); Cavarzere (2004) 22–26.

18 Cap. 1, pp. 9–10.

19 *Rhet*. *Her.* 3, 11, 19; cf. cap. 1, p. 8 e *supra*, n. 13.

20 Occorre precisare l'importanza sociale del concetto di *dignitas* nella mentalità romana: con questo termine, infatti, non si intende tanto la dignità personale, quanto, piuttosto, il riconoscimento pubblico che la persona possiede all'interno del sistema di appartenenza (Hellegouarc'h [1963] 388–412).

21 Quintiliano elenca una serie di gesti tipici dei declamatori: sollevare le mani (cf., ad esempio, Sen. *contr.* 7, 1, 25: *manibus levatis*) contravveniva alle regole della misura (Stramaglia [2013] 89 e la bibliografia qui raccolta): infatti il retore raccomanda di non alzare le braccia al di sopra degli occhi (*inst*. 11, 3, 112); vd. anche Petr. *sat*. 52. Il termine *mugire* viene chiosato in Fronto p. 49, 20–21 van den

motu capitis furentes. Iam collidere manus, terrae pedem incutere,[22] *femur*[23] *pectus frontem caedere, mire ad pullatum circulum facit: cum ille eruditus, ut in oratione multa summittere variare disponere, ita etiam in pronuntiando suum cuique eorum quae dicet colori accommodare actum sciat, et, si quid sit perpetua observatione dignum, modestus et esse et videri malit. At illi hanc vim appellant quae est potius violentia: cum interim non actores modo aliquos invenias sed, quod est turpius, praeceptores etiam qui, brevem dicendi exercitationem consecuti, omissa ratione ut tulit impetus passim tumultuentur, eosque qui plus honoris litteris tribuerunt ineptos et ieiunos et tepidos et infirmos, ut quodque verbum contumeliosissimum occurrit, appellent.* [24]

Hout[2]: *Omnes* (scil. *oratores veteres*) […] *mugiunt vel stridunt potius*. Probabilmente si allude al costume di esprimersi con toni eccessivamente elevati, accompagnando le parole con gesti scomposti delle braccia. Secondo Taladoire (1996) 151, Quintiliano vieterebbe anche di correre da una parte all'altra, in quanto nelle commedie era tipico della figura del *servus currens*; per lo stesso motivo in *inst*. 11, 3, 131 criticherebbe l'usanza di alcuni oratori di gettare la toga sulla spalla e di sollevarne il lembo fino alla cintura. Cf. Quint. *inst*. 11, 3, 126: *Discursare vero et, quod Domitius Afer de Sura Manlio dixit, «satagere» ineptissimum: urbaneque Flavus Verginius interrogavit de quodam suo antisophiste quot milia passum declamasset* ("Correre qua e là e, come dice Domizio Afro di Manlio Sura, «affaccendarsi», è stupidissimo, e spiritosamente Virginio Flavo chiese a proposito di un suo avversario per quante miglia di passi avesse declamato" trad. [Calcante-]Corsi); 6, 3, 54: *Afer enim venuste Manlium Suram multum in agendo discursantem salientem, manus iactantem, togam deicientem et reponentem, non agere dixit sed satagere. Est enim dictum per se urbanum «satagere», etiam si nulla subsit alterius verbi similitudo* ("Così Afro, di Manlio Sura – che nel parlare andava e veniva, saltava, agitava le mani, lasciava cadere e rimetteva a posto la toga – con grazia disse che quello non era porgere, ma straporgere, verbo di per sé arguto, anche se non sottende alcuna somiglianza con altra parola" trad. Calcante – Corsi); vd. anche Petr. *sat*. 21; Plin. *epist*. 2, 19, 2. Sull'uso scorretto della respirazione da parte degli oratori, cui l'autore allude con il termine *anhelitus*, Quint. *inst*. 11, 3, 55–56.

22 Cf. Quint. *inst*. 11, 3, 128, dove Quintiliano approva il gesto se compiuto al momento opportuno, lo critica se ripetuto troppo spesso; a questo proposito, inoltre, richiama l'esempio di Cic. *de orat*. 3, 220, la cui posizione non era differente, se si considera attentamente anche *Brut*. 158 e 278.

23 Quint. *inst*. 11, 3, 123: *Femur ferire, quod Athenis primus fecisse creditur Cleon, et usitatum est et indignantes decet et excitat auditorem. Idque in Calidio Cicero desiderat: «non frons» inquit «percussa, non femur». Quamquam, si licet, de fronte dissentio: nam etiam complodere manus scaenicum est <et> pectus caedere* ("Battersi la coscia, gesto che, a quanto si crede, Cleone, ad Atene, fu il primo a fare, è usuale, si addice a chi è indignato e stimola l'ascoltatore. Cicerone ne lamenta la mancanza in Calidio: «Non si percuote la fronte» dice «né la coscia». Tuttavia, se mi è consentito, non sono d'accordo con la fronte, perché anche battere le mani e colpirsi il petto sono gesti da attori" trad. Calcante[-Corsi]). Il riferimento è a Cic. *Brut*. 278. Quintiliano appare più rigoroso del maestro: a questo proposito Desbordes (1994) 60 = (2006) 139 parla di un cambiamento di gusti ed aspettative da parte del pubblico. In effetti Cicerone lamenta la mancanza di passionalità in Calidio, cosa che, al contrario, non difettava agli oratori contemporanei a Quintiliano. Essi, anzi, finivano per anteporla al contenuto del testo: si spiega in questo modo, probabilmente, la cautela del retore. Per il gesto di battersi la coscia cf. anche Plut. *Nic*. 8, 6; *Ti. Gracc*. 2, 2. Anche in Plaut. *Truc*. 601 il protagonista, per esprimere la propria ira, *dentibus frendit, icit femur*; in *Rhet. Her*. 3, 15, 27 ricorre l'espressione *feminis plangore*. Per un interessante repertorio di aneddoti relativi all'oratoria scomposta si veda Spina (1995) 87–88.

24 Quint. *inst*. 2, 12, 9–11; sul passo vd. Reinhardt – Winterbottom (2006) 194–196.

> Gli ignoranti cercano tuttavia fama di oratori più efficaci anche attraverso il modo in cui porgono il discorso; infatti gridano ovunque, e muggiscono ogni frase, tenendo, come dicono loro, la mano alzata, spostandosi qua e là, ansimando, gesticolando animatamente e muovendo la testa come matti. Ora, battere le mani, picchiare i piedi per terra, percuotersi la coscia, petto e fronte suscita grande meraviglia se intorno c'è della povera gente; invece l'oratore erudito come, nel parlare, sa spesso abbassare i toni, variare e disporre gli argomenti, così, anche nel porgere, sa adattare i gesti alla tinta di ciascuna delle parole che dirà, e, se c'è un comportamento degno di essere mantenuto costantemente, preferisce essere e sembrare misurato. Quelli, al contrario, chiamano vigore ciò che piuttosto è violenza, mentre intanto si trovano non solo oratori, ma anche – ed è più vergognoso – precettori i quali, dopo brevi esercitazioni di eloquenza, privi di metodo, s'agitano qua e là portati dall'istinto, e definiscono chi ha tributato più onore di loro alle lettere come incapace, arido, spentuccio, malaticcio, a seconda degli insulti più offensivi che vengono loro in mente (trad. [Calcante-]Corsi).

Il *modus* e l'*electio*, di cui parla Quintiliano, sono frutto di *doctrina* e non si basano sull'improvvisazione: per questo Quintiliano coglie ancora una volta l'occasione per esprimere il proprio dissenso nei confronti di quei colleghi che, lungi dall'idea di costituire un modello di corretta esecuzione, tradiscono il proprio ruolo di docenti e si esibiscono in un'oratoria scomposta.[25] L'indottrinamento, nella prospettiva quintilianea, opera su diversi piani: induce l'allievo a moderare la propria *performance*, evitando l'eccesso; permette di realizzare sempre una scelta opportuna dei gesti in relazione al contenuto del discorso ed ai suoi risvolti emotivi (*color*);[26] infine guida l'oratore nella composizione del testo (*summittere*, *variare*, *disponere*),[27] la quale è strettamente connessa all'esecuzione. Gli indotti, infatti, non hanno senso di organizzazione e coerenza, ma affastellano concetti o luoghi comuni limitandosi ad apportare qualche piccola modifica formale.[28]

---

25 Quint. *inst*. 2, 1, 3. Sulla prassi dei maestri di introdurre subito gli allievi alla pratica declamatoria per assecondare la volontà dei genitori e degli studenti cf. Quint. *inst*. 2, 5, 2 e 2, 7, 1.

26 Con questo termine si può intendere la particolare prospettiva in base alla quale si presentano i fatti discussi in sede processuale, per cui il *color* diviene fondamentalmente un'arma di attacco o di difesa (in questo senso è usato da Quint. *inst*. 3, 8, 44; 4, 2, 88–100): Quintiliano avverte che si tratta di un espediente artificioso (12, 1, 33; 8, 6) il quale necessita di misura e convenienza, per non smentire la credibilità del discorso (4, 2, 89). Nel caso in questione, però, non sembrerebbe avere questa accezione negativa, indicando il tono e lo stile dell'intero discorso (*color dicendi*) o di singole frasi che devono essere valorizzate per mezzo di una esecuzione appropriata (lo stesso significato ha in 6, 3, 107; 10, 1, 59; 12, 10, 71). In questo senso ricorre anche in Cic. *de orat*. 3, 199, in cui si raccomanda che il *color* si diffonda nello stile come il sangue nelle vene e in Iuv. 7, 155 (Stramaglia [2008] 193). Cf., più in generale, Michel (1960) 357–359.

27 Sull'importanza di queste qualità cf. Quint. *inst*. 9, 2, 5; 11, 1, 45.

28 Quint. *inst*. 2, 11, 3 e 6–7. A proposito delle frequenti intersezioni fra testo scritto e *pronuntiatio*, l'autore denuncia il costume dei giovani di comporre i loro discorsi in funzione dell'*actio* (Quint. *inst*. 11, 3, 109) e non viceversa, come sarebbe più giusto.

Implicitamente, come si è detto, Quintiliano imputa proprio all'istituzione scolastica la causa della degenerazione dell'oratoria, in quanto essa non fornisce all'allievo le basi necessarie per affrontare gli impegni forensi (*brevem dicendi exercitationem*): oggetto di insegnamento devono essere, invece, i singoli gesti, ciascuno dotato di una propria valenza espressiva socialmente condivisa.[29] Tali capacità si fondano su un lungo processo di assimilazione e introiezione che conduce all'armonia e alla spontaneità dei movimenti. La gestualità è, dunque, a tutti gli effetti materia di studio, ma nell'elaborare il suo programma di insegnamento Quintiliano deve tener conto anche dei gusti del pubblico per poterla utilizzare in maniera funzionale allo scopo persuasivo.

Gli spettatori sembravano apprezzare maggiormente le esibizioni spettacolari ed eccessive, dando precedenza al gradimento estetico, piuttosto che alla comprensione della causa.[30] La corruzione non opera solo nel momento propriamente esecutivo, ma influenza anche le scelte stilistiche: si materializza così l'effetto negativo preconizzato da Aristotele, in quanto il pubblico si limita ad una ricezione 'emotiva' e sensoriale del discorso, senza giungere ad una persuasione razionale. Per Quintiliano, invece, la componente psicagogica è strumento di comprensione e non fine del discorso: del resto, pur non potendo accettare ed avallare simili esagerazioni, egli si rende conto che per il successo della causa è necessario, almeno parzialmente e nel rispetto del decoro della propria professione, aggiungere qualcosa che la renda più accattivante agli occhi del pubblico. Afferma, infatti, che rispetto ai tempi di Cicerone ora si preferisce un'*actio agitatior*.[31]

Il cambiamento di aspettative da parte del pubblico, verificatosi fra l'epoca repubblicana e quella imperiale con la pericolosa convergenza fra *ars oratoria* e *scaenica*, insieme alla possibilità di rendere la gestualità materia di studio, è il presupposto della complessa opera di disciplinamento della gestualità stessa realizzata da Quintiliano, che intende così prevenire ogni forma di degenerazione.

Il teatro diviene punto di riferimento primario per l'autore; in effetti, mentre l'oratoria poteva servirsi della persuasione logica, oltre che del potere psicagogico dell'*actio*, l'arte scenica, basandosi esclusivamente su tale potere, aveva conseguito un più alto livello di perfezionamento. Questa supposta specializzazione, di cui

29 Cf. Hall (2004) 150–151.

30 Quint. *inst*. 4, 2, 39. Nel brano ritornano i gesti tipici di un'oratoria sfrenata, già descritti in *inst*. 2, 12, 9–11.

31 Quint. *inst*. 11, 3, 184. Hall (2004) 143–160 nota che le descrizioni dei gesti in Cicerone sono molto parche: evidentemente l'interesse era minore, così come la consapevolezza teorica. Lo studioso, però, sottolinea anche la continuità culturale fra l'epoca di Cicerone e quella di Quintiliano per quanto riguarda la tipologia di gesti usati, il che spiegherebbe i frequenti riferimenti di Quintiliano a Cicerone, nonostante i cambiamenti di gusti.

parlava già Aristotele,[32] è confermata anche da Cicerone, che testimonia l'esistenza di un interesse retorico rivolto all'*actio* sin dai tempi a lui precedenti; un interesse che aveva subito una brusca interruzione, a suo dire perché gli oratori, *veritatis actores*, lo avevano trascurato, e se ne erano impossessati gli attori, *imitatores veritatis*.[33]

Si avrà modo di specificare il senso di questa contrapposizione, ricorrendo anche all'esempio di Quintiliano, che si esprime in maniera del tutto analoga a quella del maestro:[34] ciò che qui importa rilevare è il tono polemico di Cicerone, che sembrerebbe rimpiangere l'equilibrio delle esibizioni di Gracco, evidentemente in contrasto con gli eccessi degli oratori a lui contemporanei; un problema che ai tempi di Quintiliano aveva ormai raggiunto proporzioni insostenibili. Cicerone riconosce anche il primato degli attori nel settore, che, a suo dire, è stato determinato dal disinteresse degli oratori. In realtà Cicerone, come molto prima Aristotele, ammette la diversa natura dell' ὑπόκρισις/*actio* nelle due *artes*. Mentre per Aristotele, però, la differenza si fondava su una maggiore spontaneità della recitazione[35] e sulla presenza di un certo tecnicismo nell'arte retorica, per Cicerone, invece, il contrasto è originato soprattutto dal contenuto del discorso (*veritatis actores*/*imitatores veritatis*) che ne condiziona anche la credibilità dell'esecuzione.

L'opera di Quintiliano si inserisce in questo clima di incertezza: egli, infatti, sembra volersi riappropriare di una disciplina che probabilmente, anche per le sue implicazioni tecniche, era stata sino ad allora trascurata; inoltre, secondo un procedimento a lui caro, procede a spartire le competenze[36] e le peculiarità nell'uso della gestualità da parte dell'oratore e dell'attore.

4.3 Rapporti fra teatro ed oratoria*: actio* e *imitatio*

L'obiettivo più difficile del compito che Quintiliano si assume è trovare il giusto equilibrio fra *utilitas* e *decorum* nell'uso dei movimenti: la complessità del rapporto fra oratoria e teatro si fonda proprio su questo contrasto, nonché sulla diffe-

32 Arist. *rhet*. 1403b 22–26 e 35–36.

33 Cic. *de orat*. 3, 214.

34 Quint. *inst*. 11, 3, 182. Un concetto simile ritorna in Cic. *de orat*. 2, 34: *Qui actor imitanda quam orator suscipienda veritate iucundior?* ("Quale attore è più piacevole, nell'imitare un caso reale, di quanto lo sia un oratore nel difenderlo? trad. Norcio).

35 Arist. *rhet*. 1404a 16–17.

36 È lo stesso procedimento che anima la spartizione di competenze fra il *grammaticus* ed il *rhetor* (*inst*. 2, 1, 1–4; 2, 1, 8) e che determina la polemica contro i filosofi (*inst*. 1 *proem*. 10; 1, 10, 11). La critica loro rivolta è già presente in Cicerone, come risulta evidente da alcuni passi del *De oratore* (3, 108; 3, 122); sull'argomento cf. Bolaffi (1956) e (1957).

renza fra *actio* e *imitatio*. Infatti dalla *performance* teatrale si potevano desumere quegli elementi che incontravano i gusti del pubblico, e d'altra parte sempre dalla recitazione provenivano i pericoli che potevano minare la *gravitas* e *severitas* oratoria. Occorreva, dunque, capire quali fossero le tecniche teatrali che dovevano essere assolutamente bandite dal contesto forense e quelle che potevano invece essere proficuamente riadattate dall'oratore, tanto da giustificare la docenza del *comoedus* e le continue similitudini relative alla gestualità tratte dalla scena. In questo senso è illuminante il brano posto a conclusione della trattazione dell'*actio*, qui presentato in forma integrale, in cui Quintiliano intende riassumere le differenze fra l'*actio* oratoria e quella teatrale:

> *Quare neque in gestu persequemur omnis argutias*[37] *nec in loquendo distinctionibus temporibus adfectionibus moleste utemur. Ut si sit in scaena dicendum:*
>
> > *«Quid igitur faciam? non eam ne nunc quidem,*
> > *cum arcessor ultro? an potius ita me comparem,*
> > *non perpeti meretricum contumelias?»*[38]
>
> *Hic enim dubitationis moras, vocis flexus, varias manus, diversos nutus actor adhibebit. Aliud oratio sapit nec vult nimium esse condita: actione enim constat, non imitatione. Quare non inmerito reprenditur pronuntiatio vultuosa*[39] *et gesticulationibus molesta et vocis mutationibus resultans. Nec inutiliter ex Graecis veteres transtulerunt, quod ab iis sumptum Laenas Popilius posuit, esse hanc †mocosam†* [40] *actionem. Optime igitur idem qui omnia Cicero praeceperat quae supra ex Oratore posui:*[41] *quibus similia in Bruto de M. Antonio dicit.*[42] *Sed iam recepta est actio paulo agitatior et exigitur et quibusdam partibus convenit, ita tamen temperanda ne, dum actoris captamus elegantiam, perdamus viri boni et gravis auctoritatem.*[43]

37 Lo stesso termine, riferito sempre al movimento delle dita, si trova in un passo ciceroniano: *orat*. 59 (citato anche in *inst*. 11, 3, 122): *In gestu status erectus et celsus; rarus incessus nec ita longus; excursio moderata eaque rara; nulla mollitia cervicum, nullae argutiae digitorum, non ad numerum articulus cadens* ("Nel gestire terrà un portamento alto ed eretto; si sposterà poco sulla tribuna e a piccoli passi; avanzerà leggermente e di rado verso gli uditori; eviterà le affettate inclinazioni del capo; non giochellerà con le dita; non batterà il tempo col dito" trad. Norcio). È probabile che sia Quintiliano che Cicerone si riferiscano ai gesti mimetici delle mani, cui sembrerebbe alludere il corrispettivo attributo in *de orat*. 3, 220: *Manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens* ("La mano deve essere meno espressiva, accompagnando con le dita le parole, ma senza volere esprimere il pensiero" trad. Norcio); ed ancora più esplicitamente in Gellio (1, 5, 2), che, parlando dell'oratoria istrionica di Ortensio, definisce le sue mani *argutae* e *gestuosae*.

38 Ter. *Eun*. 46–48.

39 Per il significato di questo termine cf. cap. 3, p. 99.

40 Mi discosto dal testo e dalla traduzione di Calcante, che accetta la lezione del codice P: *inotiosam* (da *inociosam*), come adattamento del greco ἄσχολος, già presente in Cousin (1979) 375.

41 Cic. *orat*. 59.

42 Cic. *Brut*. 141.

43 Quint. *inst*. 11, 3, 181–184.

> Perciò non andremo in cerca di tutte le sottigliezze nel gestire, né parlando, useremo in modo fastidioso le pause, i tempi, gli affetti. Ad esempio, se si dovesse recitare sulla scena:
>
> «Che dovrei fare? Non dovrei andare neanche ora
> che vengo chiamato? O piuttosto dovrei prepararmi
> a non tollerare più le offese delle prostitute?»
>
> Qui l'attore utilizzerà pause di esitazione, modulazioni della voce, vari gesti delle mani, diversi movimenti della testa. Il discorso ha un altro sapore e non vuole essere troppo condito; infatti si fonda sull'azione oratoria, non sulla mimica. Perciò si critica non a torto una declamazione piena di smorfie, che infastidisce con la gesticolazione e che saltella con continui cambiamenti del tono della voce. E non senza utilità gli antichi tradussero dal greco un'espressione che Popilio Lenate prese a prestito e citò: questa è un'oratoria †*mocosam*†. Ottimi, dunque, sono i consigli di Cicerone (che ci aveva dato anche tutti gli altri) nel passo dell'*Orator* sopra citato; fa considerazioni analoghe nel *Brutus* a proposito di Marco Antonio. Ma oggi è ormai comunemente ammessa e si esige un'azione oratoria un po' più animata, ed essa è adatta a certe sezioni; tuttavia deve essere moderata per evitare che, mentre cerchiamo di imitare l'eleganza dell'attore, perdiamo l'autorevolezza che è propria di una persona per bene e seria (trad. Calcante[-Corsi]).

In via preliminare occorre chiarire che nel finale del passo, *actor* è usato proprio con il significato di "attore".[44] In effetti tutte le volte che ricorre nell'*Institutio* con riferimento all'arte scenica il termine è sempre accompagnato da un aggettivo che ne specifica l'ambito semantico: in 6, 1, 26 si parla di *scaenici actores*; in 11, 3, 4 di *actores comici*; riferendosi a Stratocle e Demetrio Quintiliano li definisce *maximi actores comoediarum* (11, 3, 178); in 11, 3, 74 non si ha alcuna specificazione, ma dal contesto inequivocabilmente teatrale si desume l'allusione agli artisti scenici. Del resto, in tutto il passo in questione l'autore porta avanti un'antitesi fra gestualità nell'arte scenica e nell'oratoria. È verosimile, quindi, che Quintiliano concluda il ragionamento proprio riprendendo tale opposizione, riducendola ad un'antitesi fra *gravitas* dell'oratore (da identificare con il *vir bonus*) ed *elegantia* dell'attore. Questo, inoltre, non è l'unico caso in cui Quintiliano riconosca una qualche virtù agli artisti della scena: nel primo libro precisa che l'aspirante oratore ricaverà dalla docenza del *comoedus* il senso del decoro;[45] loda gli attori comici e tragici per la convenienza dei caratteri che interpretano;[46] afferma che essi ornano il proprio stile *decore quodam scaenico*;[47] parlando del genere tragico e comico sostiene che

44 In quest'ultimo senso interpretano ad es. Bonnell (1834) 16; Butler IV (1922) 349; Cousin VI (1979) 274; Vallozza II (2001) 669; Russell V (2001) 183; Calcante III (1997) 1942. È significativo che Faranda (1968) 611, nella prima edizione dell'opera traduca genericamente il termine *actor* con "dicitore", mentre nell'edizione successiva (1979[2]) 623 preferisca il significato di "attore".

45 Quint. *inst*. 1, 11, 19. Per il significato di *decor* si veda *inst*. 6, 3, 20, dove *elegantia* e *decor* sono presentate come *virtutes* interscambiabili.

46 Quint. *inst*. 11, 1, 38.

47 Quint. *inst*. 2, 10, 13.

entrambi si attengono alle proprie leggi e al proprio decoro;[48] elogia Menandro perché nessuno più di lui ha saputo tratteggiare i caratteri dei propri personaggi con maggiore convenienza;[49] infine in 11, 3, 89 attribuisce agli attori addirittura la *gravitas*, qualità tipicamente oratoria. Le caratteristiche delle due esibizioni, scenica e oratoria, sembrano talvolta coincidere, il che farebbe pensare che per l'autore la recitazione, nelle sue forme più alte, possa costituire una risorsa anche per l'oratoria. In questa prospettiva, quindi, il riferimento all'attore in *inst*. 11, 3, 184 appare pertinente, nonché necessario per la conclusione del confronto.

Dal passo si evince, inoltre, che la prima differenza fra l'esecuzione dell'attore e quella dell'oratore è di tipo quantitativo: all'esagerazione barocca e artefatta del teatro, che si serve dell'accumulo e della variazione dei gesti, si contrappone la semplicità e naturalezza dell'orazione. Questo concetto è ribadito anche a livello metaforico dall'uso di un'immagine tratta dall'arte culinaria: l'orazione ha un sapore più genuino (*aliud sapit*) rispetto alla recitazione e non deve essere troppo "condita", chiara allusione ad un'*actio* eccessiva ed innaturale. Anche in 11, 3, 88 Quintiliano afferma che i gesti da lui prediletti sono quelli che *naturaliter exeunt*, cioè che scaturiscono spontaneamente, e non sembrano ricavati artificialmente.[50]

In secondo luogo Quintiliano afferma che l'orazione è caratterizzata dall'*actio* e non dall'*imitatio*, come il teatro: l'oratore, cioè, deve sembrare il più possibile spontaneo e assertivo. Il termine *actio* sta qui ad indicare il discorso vissuto emotivamente dall'oratore, che non esprime sentimenti fittizi come avviene nella recitazione.[51] La stessa contrapposizione ritorna in un altro passo dell'*Institutio*, in cui a proposito della recitazione si parla di *falsi adfectus*.[52] Che questo sia il

48 Quint. *inst*. 10, 2, 22.

49 Quint. *inst*. 10, 1, 71.

50 Il verbo *exeo*, che esprime i gesti che nascono spontanei è usato in senso opposto ad *exprimo*, attestato, ad esempio, in Cic. *de orat*. 3, 220: *Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans* ("Tutti questi sentimenti poi debbono essere accompagnati dal gesto, che non deve essere scenico, cioè tendente ad esprimere le singole parole, ma deve illustrare tutta la materia e il pensiero non per mezzo di una rappresentazione mimica, ma solo accennando" trad. Norcio); in tale passo secondo Dutsch (2002) 269, tornerebbe l'immagine culinaria attraverso l'allusione al gesto che deve essere 'spremuto', cioè costruito. Lo stesso verbo si ritrova ancora in Cicerone (*Brut*. 141) e nel più tardo Macrobio (*Sat*. 2, 7, 14), sempre a proposito della *performance* di un pantomimo, in cui il fattore imitativo è preponderante (per l'analisi del passo cf. *infra*, p. 132).

51 Diversa l'interpretazione di Vallozza II (2001) 669, che, ponendo l'accento sulla finalità del discorso, traduce: "Il discorso ha un sapore diverso e non richiede troppi condimenti: la sua essenza consiste infatti nel comunicare, non nell'imitare".

52 Quint. *inst*. 6, 2, 35–36; il concetto è ribadito anche in 11, 3, 5 a proposito della *pronuntiatio*. Sull'argomento vd. Cavarzere (2011) 117–141.

cardine della diversità fra recitazione e oratoria era già chiaro a Cicerone: nel *De oratore*, infatti, Antonio sostiene la possibilità di un sincero coinvolgimento dell'oratore nelle vicende processuali, adducendo l'esempio dell'attore che, pur recitando fatti inventati, si lascia trascinare dalle emozioni,[53] e conclude che a maggior ragione gli oratori, in quanto *veritatis actores*, saranno naturalmente coinvolti nelle vicende processuali.

Se, però, le idee espresse da Quintiliano non sono propriamente originali, ma mutuate in certa misura da Cicerone, innovativa è invece la tecnica di cui egli si serve per veicolarle: sviluppa infatti l'aspetto tecnico con l'ausilio dell'esemplificazione scenica, come risulta chiaramente dall'uso che Quintiliano fa dei passi ciceroniani citati in 11, 3, 184.[54] Il primo fa parte della trattazione dell'*actio* presente nell'*Orator*,[55] in cui si sottolinea la necessità di evitare movimenti eccessivi (*rarus incessus*, *excursio moderata*), nonché lontani da quella *gravitas* tipica di chi si dimostra padrone di se stesso[56] desiderando apparire credibile.

Nel secondo passo, ricavato dal *Brutus*,[57] Cicerone loda la capacità di Antonio di porgere il discorso ed in particolare la pertinenza della sua gestualità e la congruenza con il discorso (*gestus* […] *non verba exprimens, sed cum sententiis congruens*).[58] Un'affermazione molto simile ricorre nel *De oratore*,[59] dove si ribadisce la corrispondenza naturale fra gesti ed emozioni dell'animo: i gesti 'ideografici'[60] che, scaturendo spontaneamente dai sentimenti, li evidenziano, sono gli unici ammissibili; al contrario, il gesto che accompagna le

53 Cic. *de orat*. 2, 191–193.

54 Per le riprese ciceroniane in Quintiliano cf. Cavarzere (2012) *passim*.

55 Cic. *orat*. 59.

56 Graf (1991) 49 sostiene che i movimenti lenti erano tipici delle classi elevate, perché più dignitosi; quelli veloci delle classi socialmente inferiori, perché le necessità quotidiane della vita li costringevano ad una vita maggiormente attiva.

57 Cic. *Brut*. 141.

58 Cf. anche Quint. *inst*. 11, 3, 89. Utili osservazioni in questo senso in Jedrkiowicz (2002) 285–286, il quale crede di rintracciare nelle parole di Quintiliano l'attribuzione di un maggior peso all'*oratio*, che impone al *vultus* e al *gestus* di adattarsi ai suoi messaggi metaverbali: il retore sembrerebbe dire che senza questa gerarchia il discorso è privo di credibilità.

59 Cic. *de orat*. 3, 220 (cf. Quint. in *inst*. 1, 11, 18). Poco prima (*de orat*. 3, 216) Cicerone aveva sottolineato la spontaneità di tale correlazione, includendovi anche le reazioni della voce e l'espressività del volto.

60 Per le classificazioni moderne dei gesti contenuti nell'opera di Quintiliano cf. Graf (1991) 39 e Aldrete (1999) 34–43, che identifica cinque diverse tipologie cui si alluderebbe nel testo quintilianeo: gesti espressivi, che aggiungono *pathos* all'enunciato; gesti che servono per indicare; gesti che battono il ritmo del discorso; gesti imitativi; segnali per gli ascoltatori. Preziosa, inoltre, la trattazione di Taladoire (1996) 145–149, che ha il pregio di illustrare alcuni gesti quintilianei alla luce della documentazione archeologica catalogata da Bieber (1961).

singole parole è scenico,[61] cioè tipico delle rappresentazioni teatrali, perché mima il concetto, riproducendolo con i gesti, cosicché la finzione è palese. All'oratore, invece, si addice un'*actio* che supporti le proprie affermazioni (*significatione declarans*), dando loro maggiore credibilità con il vigore dei movimenti, che devono essere virili e non effeminati come, tradizionalmente, apparivano quelli degli attori.[62] Quintiliano condivide con Cicerone l'avversione per i gesti imitativi o 'pittorici', ma per supportare la propria idea ricorre alla realtà scenica, utile per chiarire in cosa consistesse, concretamente, ciò che l'oratore non doveva assolutamente mutuare dalle tecniche recitative:

> *Et hi quidem de quibus sum locutus cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus: alii sunt qui res imitatione significant, ut si aegrum temptantis venas medici similitudine aut citharoedum formatis ad modum percutientis nervos manibus ostendas, quod est genus quam longissime in actione fugiendum. Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.*[63]

> E questi gesti di cui ho parlato scaturiscono spontaneamente assieme alle parole; ve ne sono altri che significano attraverso la mimica, ad esempio se si indica un malato mimando il medico che tasta il polso o un suonatore di cetra atteggiando le mani come chi pizzica le corde, tipo di gesti che vanno evitati il più possibile nell'azione oratoria. Infatti l'oratore deve essere molto diverso dal ballerino e il gesto deve conformarsi al senso più che alle parole, come ebbero l'abitudine di fare anche gli attori un po' più seri (trad. Calcante[-Corsi]).

Rispetto a Cicerone le affermazioni di Quintiliano sono accompagnate da maggiori dettagli: è esemplificato in cosa consista il gesto imitativo attraverso

61 Per l'analisi di questo termine cf. *infra*, pp. 133–135.

62 Per Enders (1997) 253–278 è il teatro che determina l'effeminatezza dell'oratoria in epoca imperiale. Gellio (1, 5, 2) riferisce che Ortensio, a causa della sua oratoria piuttosto teatrale, veniva soprannominato *Dionysia*, dal nome di una famosa danzatrice dell'epoca. Questo significava che l'*actio* di Ortensio non sembrava abbastanza virile, ma doveva risultare piuttosto simile al gesticolare di una donna. Per Graf (1991) 48, il nome conteneva un'allusione a Dionisio-Bacco, il dio che rappresentava il furore estatico e la mancanza di *self control*. Secondo Petrone (2004) 116–119, dal brano di Gellio si evincerebbe che Ortensio non solo non rinnegava i suoi atteggiamenti istrionici, ma ne faceva un vanto. Già Cicerone (*Brut*. 303), in effetti, notava che nelle esibizioni di Ortensio vi era un'eccessiva propensione per l'arte, e che la sua *performance* si avvicinava pericolosamente a quella di un cantante o di un attore: *Vox canora et suavis, motus et gestus etiam plus artis habebat quam erat oratori satis* ("La voce era armoniosa e dolce, le sue movenze e i suoi gesti mostravano uno studio maggiore di quello che mostrano comunemente gli oratori" trad. Norcio).

63 Quint. *inst*. 11, 3, 89.

la metafora del malato e del suonatore di cetra,[64] ma soprattutto si chiarisce che i gesti imitativi sono quelli tipici della pantomima, sebbene vi siano forme di recitazione che hanno raggiunto un tale grado di raffinatezza da evitare questa tipologia di gesti e ricorrere, al contrario, a quelli dimostrativi. Tale affermazione è in linea con l'atteggiamento di Quintiliano, che tende a riqualificare la professione dell'attore tanto da considerare didatticamente utili alcuni aspetti che la caratterizzano.[65]

A ben vedere tutte le raccomandazioni quintilianee sono volte a perseguire una certa naturalità dei gesti, evitando ogni forma di eccesso che possa far dubitare della veridicità dei sentimenti che animano il discorso. Dunque, l'autore non mette in guardia da tutti i tipi di recitazione, ma soprattutto da quella dei pantomimi e dalle forme di teatro a lui contemporanee, in cui più frequentemente potevano risultare accentuati quegli aspetti scenici e teatrali in senso deteriore verso i quali, purtroppo, la retorica mostrava di convergere rovinosamente.

Che con il termine *saltator* l'autore indichi, nel brano appena citato, il pantomimo, risulta evidente da un'affermazione contenuta in *inst*. 1, 12, 14.[66] Quintiliano insiste sulla necessità di alternare gli studi grammaticali con quelli di altre materie, come la musica, l'aritmetica, la recitazione, ma specifica che il suo obiettivo primario rimane sempre quello di formare un oratore perfetto e non un professionista di altre discipline: *non comoedum in pronuntiando nec saltatorem in gestu facio*. Sembra che Quintiliano alluda ad una specializzazione di queste due categorie di artisti scenici, rispettivamente nella pronuncia e nella gestualità.[67] Sulle competenze del *comoedus* nella pronuncia si è già sufficientemente discorso; quanto ai pantomimi, è evidente che il tipo di esercitazione che caratterizzava la loro *performance*, priva dell'ausilio della voce, implicava una specializzazione nel campo della gestualità. Quindi, poiché le tecniche da loro utilizzate sulla scena potevano risultare eccessive, l'autore qui

64 Un'immagine simile si trova in Aristotele, cf. *supra*, cap. 1, p. 12.

65 Del resto la sua concezione dell'*imitatio* si basa sull'idea che ogni genere di eloquenza possieda qualcosa che sia potenzialmente utile all'oratoria (*inst*. 10, 2, 22): *Habet tamen omnis eloquentia aliquid commune: id imitemur quod commune est* ("Ogni genere di eloquenza però ha qualcosa in comune; imitiamo quello che è comune" trad. Calcante[-Corsi]).

66 Le medesime considerazioni sull'uso specifico dei *nomina agentis* d'ambito scenico sono state avanzate a proposito dell'uso del termine *comoedus* (cap. 2, p. 45, spec. n. 67). Zucchelli (1963) p. 48 riferisce che, fra i termini con i quali veniva designato il pantomimo in epoca imperiale, il più ricorrente era *histrio* (cf. Apul. *flor.* 18, 4).

67 Questo non esclude, naturalmente, che anche il *comoedus* possedesse discrete competenze nel campo della gestualità, come dimostrerebbe il fatto che Quintiliano gli affida il compito di insegnare all'allievo l'armonia fra gesti e parole (*inst*. 1, 11, 8).

ribadirebbe la necessità di un'*imitatio* selettiva, più volte da lui sostenuta,[68] ma non un rifiuto *a priori* delle loro competenze.

Anche nei pantomimi, infatti, Quintiliano riconosce differenti livelli di professionalità. Nella sezione dedicata al *risus*,[69] riferisce una battuta scherzosa di Augusto il quale, assistendo ad una gara fra due pantomimi che probabilmente recitavano lo stesso pezzo, definì quello più bravo *saltator*,[70] volendone riconoscere la competenza attraverso l'uso del termine tecnico con cui era indicata la sua professione, e l'altro *interpellator*,[71] "disturbatore", per evidenziare il fastidio ingenerato dalla sua cattiva *performance*.[72]

In effetti l'azione scenica del pantomimo era fondata esclusivamente sull'elemento mimico, senza l'intervento di quello recitativo: poiché si accompagnava ad una rappresentazione muta, la sua gestualità si complicava nella pretesa di riprodurre nella maniera più evidente possibile l'oggetto o il concetto, ma in questo modo si allontanava dalla naturalezza della conversazione.[73] Anche la danza, che caratterizzava queste esibizioni, non è da intendere in senso moderno, ma come un insieme di movimenti ritmici che talvolta divenivano acrobatici.[74] Questo genere teatrale,[75] fiorito in epoca augustea con Pilade e Batillo – specialisti del genere drammatico – ebbe un riscontro immediato anche fra le classi elevate, tanto che Tiberio nel 15 d. C. dovette emanare una legge che vietava ai senatori di visitare i pantomimi e ai cavalieri di andare in giro con questi artisti; e infine interdisse ai pantomimi di esibirsi in privato.[76] Nonostante questo provvedimento,

68 Quint. *inst*. 1, 11, 3 e, più in generale, 10, 2, 24–28.

69 Quint. *inst*. 6, 3, 65.

70 Per l'uso del termine *saltator* nel significato di 'pantomimo' cf. Iuv. 6, 63; Macr. *Sat*. 2, 7, 15. In generale sulla figura del pantomimo cf. Navarre (1896); Wüst (1949); Rotolo (1957); Gianotti (1994).

71 *Interpellator*, nel senso di 'disturbatore' o di 'colui che interrompe', ricorre già in Cic. *orat*. 138; Suet. *Aug*. 97, 3.

72 Weege (1926) 165 e Rotolo (1957) 16 ritengono si tratti di un'importante testimonianza di una pantomima recitata da due attori. Il caso sarebbe un *unicum* nel suo genere, in cui un attore fungeva da danzatore e l'altro da assistente.

73 Rotolo (1957) 2–3.

74 Cf. Luc. *salt*. 71, il quale sottolinea che la danza, fra gli altri vantaggi, ha anche quello di rendere il corpo più agile e forte grazie ai continui esercizi.

75 Per la ricostruzione storica del genere cf. Rotolo (1957) 18–30, secondo cui una forte influenza nella sua stigmatizzazione provenne dalla tecnica dei *cantica* drammatici latini, nei quali era presente un attore muto.

76 Tac. *ann*. 1, 77, 4 (cf. cap. 2, p. 49). La posizione di Tiberio nei confronti dei pantomimi, tutto sommato piuttosto tollerante, era probabilmente dovuta al desiderio di non alienarsi il favore del popolo con un atteggiamento troppo repressivo verso un genere teatrale molto amato dal pubblico.

la passione era tanta che i Romani facoltosi non potevano fare a meno di avere come schiavi dei pantomimi[77] che si esibivano per i padroni o per i loro ospiti: ad esempio, Ummidia Quadratilla aveva una propria compagnia di pantomimi.[78] Gli stretti rapporti che legavano i personaggi di alto rango e i pantomimi, nonché la frequenza delle rappresentazioni private, farebbero pensare ad una familiarità e passione tali per questo genere teatrale da giustificare il riutilizzo delle loro tecniche gestuali anche in un contesto tanto diverso come il foro. Il timore fondato di Quintiliano era che questa ripresa avvenisse senza criterio: la pantomima era vista come espressione di frivolezza e strumento di corruzione, che poteva minare la *gravitas* e *virilitas* dell'oratore.[79]

Nonostante questa tendenza generale all'eccesso, i pantomimi più apprezzati erano quelli che facevano un uso sobrio ed elegante dei gesti: ad esempio il siro Nomio, contemporaneo dei grandi pantomimi Pilade e Batillo, veniva rimproverato perché muoveva troppo velocemente i piedi e troppo lentamente le mani.[80] Macrobio racconta che Ila, allievo del grande Pilade, dovendo mimare la clausola 'il grande Agamennone', si allungò sulla punta dei piedi come per rappresentare una persona altissima ed enorme, ma Pilade dalla platea gli rimproverò di aver dato l'idea dell'altezza, non della grandezza. Allora, su richiesta del popolo, provò lui stesso a rappresentare Agamennone disponendosi in atteggiamento pensieroso, perché riteneva che la grandezza di un nobile condottiero si manifestasse proprio nel provvedere a tutti.[81] La vicenda confermerebbe la convinzione di Quintiliano, per il quale alcuni artisti, quindi anche pantomimi, avrebbero maturato una maggiore consapevolezza artistica: Pilade in questo caso non riproduce l'immagine della grandezza, ma ne trasmette l'idea. Macrobio riferisce pure che sempre Ila, nell'interpretare il cieco Edipo, fu redarguito da Pilade per l'eccesso dei movimenti,

---

77 Ai tempi di Quintiliano, sotto Domiziano, il pantomimo Paride era divenuto talmente famoso da entrare nelle grazie della moglie dell'imperatore (Suet. *Dom.* 3, 1). Questi fu fatto uccidere da Domiziano, e con lui tutti gli ammiratori che portavano fiori sul luogo in cui era stato trucidato (Cass. Dio 67, 3, 1), quindi sarebbe stato fatto eliminare anche un suo allievo che gli assomigliava non solo nell'arte, ma anche nei tratti somatici (Suet. *Dom.* 10, 1). Marziale gli dedicò un epigramma funebre (11, 13).

78 Plin. *epist.* 7, 24, 4: *Habebat illa pantomimos fovebatque, effusius quam principi feminae convenit* ("Aveva dei pantomimi e manifestava per loro un trasporto fin troppo esuberante" trad. Trisoglio). Cf. anche *CIL* 10, 1946.

79 In particolare apparivano pericolose le movenze effeminate e provocanti della danza: Giovenale (6, 63–66) riferisce che Batillo, pantomimo dell'epoca di Domiziano, si muoveva in modo così malizioso nel danzare la *Leda*, da turbare Tuccia ed Apula, donne piuttosto esperte, e da far apparire Timele una provinciale.

80 Sen. *contr.* 3, pr. 10.

81 Macr. *Sat.* 2, 7, 13–14.

che sottraeva verosimiglianza alla sua cecità.[82] Infine, recitando l'*Hercules furens*, poiché alcuni detrattori gli rinfacciavano un portamento sconveniente, Ila avrebbe risposto: "Sciocchi: fingo di essere pazzo".[83] Anche gli attori, quindi, godevano di prestigio, purché avessero raggiunto un certo grado di professionalità ed eliminato i gesti che costituivano una semplice imitazione priva di arte.

Alla luce di questi chiarimenti è possibile concludere che Quintiliano bandisse dalla prassi oratoria i movimenti eccessivi, scomposti e la loro precipitosa successione, ma anche tutti quei gesti imitativi che riproducono in maniera artefatta l'oggetto del discorso, palesandone la finzione: essi, infatti, danno l'impressione che l'oratore non abbia il controllo sulla propria persona o che, ancor peggio, stia fingendo per persuadere l'uditorio.

Un'ulteriore conferma in questo senso proviene dall'esame del termine *scaenicus* e delle accezioni con cui ricorre nell'opera quintilianea.[84] Proprio all'inizio del capitolo dedicato al *comoedus* l'autore, pur ammettendo che l'attore costituisce un modello di gestualità, asserisce: *plurimum tamen aberit a scaenico, nec vultu nec manu nec excursionibus nimius*.[85] L'oratore, dunque, deve tenersi lontano da tutto ciò che può apparire 'teatrale', ovvero esagerato (*nimius*), sia per quanto riguarda le espressioni del volto, sia per i movimenti delle mani, sia nel modo di incedere. Quintiliano sembra voler dire che l'oratore deve saper utilizzare in maniera oculata le tecniche motorie, così da far sembrare che i suoi movimenti, che in realtà sono il frutto di un accorto calcolo funzionale, scaturiscano spontaneamente dai propri sentimenti.

Scaenica ostentatio è poi definita da Quintiliano la declamazione scolastica,[86] in quanto rappresentazione di fatti palesemente inventati: essa non potrà mai

82 Macr. *Sat*. 2, 7, 15: *Saltabat Hylas Oedipodem, et Pylades hac voce securitatem saltantis castigavit:* «σὺ βλέπεις» ("Ila eseguiva l'*Edipo*, e Pilade ne redarguì l'eccessiva sicurezza nella danza con questo commento: «Tu vedi!»" trad. Marinone).

83 Macr. *Sat*. 2, 7, 16: «Μωροί, μαινόμενον ὀρχοῦμαι» (trad. Marinone).

84 In questa specifica sede non verranno considerati i passi in cui il termine viene impiegato per denotare la categoria degli artisti scenici, in quanto non funzionali a chiarire la relazione fra *actio* retorica e teatrale (cf. *scaenicis actoribus* in *inst*. 6, 1, 26; *scaenici actores* in 11, 3, 4; *scaenici doctores* in 11, 3, 71; *scaenici* in 11, 3, 158).

85 Quint. *inst*. 1, 11, 3: per l'analisi del brano cf. *supra*, pp. 95–96; cf. anche 4, 2, 127: *Perire artem putamus nisi appareat, cum desinat ars esse si apparet* ("Pensiamo che l'arte, qualora non appaia, vada perduta" trad. [Calcante-]Corsi). Una considerazione simile si trova in Ov. *ars* 2, 313: *Si latet, ars prodest; adfert deprensa pudorem / atque adimit merito tempus in omnem fidem* ("L'arte giova se è nascosta; ma se si palesa procura vergogna e giustamente toglie per sempre ogni fiducia").

86 Quint. *inst*. 2, 10, 7–8. Per l'autore l'uso di una *furiosa vociferatio* è caratteristico di questo genere di declamazione: nella *Rhetorica ad Herennium* (3, 12, 22) si dice che la tonalità di voce

conseguire lo stesso livello di verosimiglianza dell'azione forense, che al contrario, grazie al realismo degli eventi ed in virtù del coinvolgimento personale dell'oratore, risulterà più credibile agli ascoltatori. Coloro che declamano su temi fittizi non solo non avranno alcun giovamento per la loro preparazione, ma soprattutto, quando eserciteranno la professione, non saranno in grado di simulare alcun sentimento senza apparire ridicoli, perché non si sono esercitati su situazioni verosimili. Del resto, il teatro può costituire anche per i declamatori un esempio utile:[87] a proposito dello stile adatto alla declamazione, infatti, Quintiliano precisa che questa, essendo *iudiciorum consiliorumque imago*, deve imitare la realtà, ma in virtù della sua componente epidittica ammette anche qualcosa di scenico. Il giusto equilibrio, dice inaspettatamente Quintiliano, è esemplificato dai comici, che anche in questo caso vengono riconfermati specialisti della pronuncia:[88] questi sanno infondere un certo decoro del linguaggio (cf. *decore quodam scaenico*)[89] grazie all'equilibrio da loro sapientemente creato fra la naturalezza e l'arte.

Sempre a proposito della degenerazione delle declamazioni[90], che da esercizio scolastico erano divenute esclusivo sfoggio di abilità retorica, Quintiliano critica il costume *frivolum ac scaenicum* di coloro che, per ostentare la propria bravura, non appena esposto il tema della controversia, chiedono con quale parola si voglia che essi comincino a parlare: è ovvio che con il termine *scaenicus* si intende qualcosa di esagerato, ma nel passo ci si riferisce soprattutto a quegli oratori che non intendono affatto nascondere i propri espedienti persuasivi, ma al contrario mettere in luce la propria abilità nell'utilizzare tutti i virtuosismi retorici.

L'attributo *scaenicus*, però, ricorre soprattutto nell'undicesimo libro, nell'ambito della trattazione della gestualità, sempre con il significato di 'eccessivo', 'scarsamente decoroso', e riferito a quei movimenti che non devono assolutamente essere eseguiti dall'oratore in tribunale. Ad esempio in 11, 3, 123 si dice che *complodere manus scaenicum est et pectus caedere*; in 11, 3, 103 Quintiliano definisce 'scenico' il movimento della mano che nell'esortare è tremolante: esso non appartiene alla prassi romana, ma è stato importato dalle scuole straniere. A proposito dell'uso scorretto della voce, l'autore afferma che il difetto peggiore è quello ormai diffuso ai suoi

troppo alta è tipica di una orazione poco virile, e non a caso Apuleio (*flor.* 18, 4) usa proprio il verbo *vociferor* per indicare l'alta tonalità in cui il tragedo recita la sua parte. Infine, Quintiliano, per definire i declamatori che scadono in un'esecuzione scomposta ed esagerata (*inst.* 2, 12, 9–11), impiega il termine *furentes* in maniera analoga all'attributo *furiosus* di *inst.* 2, 10, 8.

87 Quint. *inst.* 2, 10, 12–13.

88 Per questa tesi cf. *supra*, cap. 2, pp. 53–54.

89 Il *decor* è qualità tipica della recitazione degli attori professionisti e oggetto di insegnamento presso il *comoedus* (*inst.* 1, 11, 19); cf. *supra*, pp. 126–127.

90 Quint. *inst.* 10, 7, 21.

tempi nelle scuole e durante i processi, ovvero di pronunciare le parole cantilenando come avviene sulla scena (*modulatio scaenica*).[91] Infine, lo spirito mordace tipico del teatro non si addice alla figura dell'oratore, che deve mantenere sempre un contegno dignitoso anche nell'espressività del volto (*dicacitas etiam scurrilis et scaenica huic personae alienissima est*).[92]

Da tutte queste considerazioni risulta chiara la distanza che, nella mentalità comune, separava la *performance* teatrale da quella oratoria: essa riguardava innanzitutto il rapporto con la realtà, in secondo luogo i diversi scopi che le due arti si prefiggevano. Il pubblico, infatti, era consapevole, nel caso della rappresentazione, di essere di fronte ad una finzione. Questo permetteva agli attori una maggiore ostentazione dell'arte e dell'artificio, a cui essi ricorrevano per assolvere alla funzione psicagogica; l'oratore, al contrario, per dimostrare che le tesi da lui sostenute si basavano su fatti reali, doveva apparire sinceramente coinvolto. Il gesto espressivo, in questo senso, poteva essere un valido aiuto, perché, accompagnando le asserzioni, dava loro rilievo e vigore grazie alle potenzialità persuasive insite nella comunicazione visiva; al contrario non dovevano essere assolutamente mutuati dalla scena tutti quei gesti che costituivano un pericolo per l'*auctoritas* forense, in quanto palesemente artefatti. Quintiliano, che si rende conto di come non sempre l'oratore possa apparire coinvolto, ma spesso gli sia necessario simulare le emozioni,[93] evidenzia la necessità per chi intende esercitare il mestiere forense, di nascondere l'artificio: all'oratore, dunque, si chiede di recitare meglio dell'attore, perché in lui l'arte rimane nascosta. L'acquisizione di tale abilità non si basa solo sull'apprendimento di regole, ma sull'esercizio e sull'interiorizzazione del senso del *decorum* sin dai primi anni in cui l'aspirante oratore inizia il suo percorso formativo.

4.4 L'apprendimento presso il *comoedus*

Nel capitolo dedicato all'insegnamento del *comoedus*, si è visto, Quintiliano riconosce che fra le competenze dell'attore vi è anche la mimica gestuale,[94] ma sente

91 Quint. *inst*. 11, 3, 57.

92 Quint. *inst*. 6, 3, 29. Cf. cap. 3, p. 98.

93 Quintiliano spiega la tecnica attraverso la quale l'oratore può simulare il coinvolgimento nel sesto libro (6, 2, 29–30).

94 Quint. *inst*. 1, 11, 3. Un'ulteriore prova in questo senso potrebbe essere la testimonianza di Valerio Massimo (8, 7, 7), secondo cui il comico Roscio era solito esercitarsi molto nella gestualità prima di andare in scena, per apparire il più persuasivo possibile; inoltre, si è già detto (Macr. *Sat*. 3, 14, 12; cf. cap. 1, pp. 21–22) delle dispute interpretative fra Cicerone e Roscio relativamente alla medesima

l'esigenza di mettere in guardia il suo allievo da un utilizzo indiscriminato di tale tecnica. Non bisogna infatti imitare tutti i gesti dell'attore, ma solo quelli che si convengono alla professione ed alla dignità del retore: è esplicito il richiamo al senso di misura (*nimius*). Nei fatti, però, il compito di selezionare i gesti in relazione all'intento comunicativo e di indicare i limiti della loro ripresa dall'arte scenica viene assolto dal retore, in una fase successiva, come dimostra la sezione dedicata all'*actio* nell'undicesimo libro; ma allora in cosa consiste l'insegnamento del *comoedus*? Quintiliano lo specifica molto chiaramente: *curabit etiam* [...] *ut gestus ad vocem, vultus ad gestum accommodetur*.[95] Compito dell'attore, dunque, è quello di insegnare l'equilibrio e l'armonia di gesti e parole, espressione e gesto:[96] solo così, infatti, la gestualità diviene strumento di comunicazione e comprensione. Più che una vera tecnica, l'allievo sin da tenera età acquisirà l'attitudine al decoro e all'eleganza, perché divenga in lui *habitus*[97] ed egli sia in grado di mettere in pratica questa acquisizione in maniera spontanea, rendendo il suo discorso più credibile. Tale abilità richiede sicuramente un esercizio continuo, nonché una dimostrazione pratica da parte del *comoedus* che, nel declamare i brani tratti dalle commedie, era chiamato anche a mostrare con quale garbo occorreva sincronizzare i movimenti, la voce e l'esposizione dei pensieri. Il tirocinio presso l'attore costituisce il presupposto indispensabile delle successive acquisizioni. Infatti, subito dopo aver finito di esporre quali siano le specifiche competenze del *comoedus*, Quintiliano prescrive che il suo allievo, quando l'età lo permetterà, passi ad un livello di insegnamento più elevato per apprendere presso il retore i segreti dell'*actio*.[98] Quello del retore è un insegnamento più tecnico, sia in quanto finalizzato all'apprendimento di norme specifiche, sia perché basato sulla lettura di orazioni e non più di testi teatrali; in questa fase è previsto anche l'apprendimento della corretta gestualità. Quintiliano, infatti, precisa che il giovane dovrà decla-

sententia, in cui ciascuno gareggiava secondo le proprie competenze e Roscio, appunto, si serviva dei gesti. Dupont (2000) 23 ne deduce che anche gli ambiti fra tragedo e comico erano separati, essendo il primo specialista della voce, il secondo della danza; ma l'interpretazione, accettabile per l'epoca ciceroniana, non può assolutamente riferirsi al I–II sec. d. C., dal momento che Quintiliano dichiara esplicitamente che il *comoedus* era l'esperto dell'uso della voce (*inst*. 1, 11, 1).

95 Quint. *inst*. 1, 11, 8. Indicazioni relative alla correlazione fra voce e movimenti erano già presenti nelle opere di fisiognomica (Arist. *phys*. 807a 31 ss.) e nella *Rhetorica ad Herennium* (3, 15, 26–27). Per un'utile schematizzazione di questa interdipendenza vd. Katsouris (1989) 110–116.

96 A questo proposito, illuminante Petrone (2004) 49–50: "Vi è un minimo comun denominatore che è quello dell'armonia dei vari piani del discorso, nel senso che il linguaggio del gesto deve, come una seconda e parallela linea di comunicazione, garantire le parole pronunciate, suffragarle con l'ostentazione dei segni fisici che ne riproducano l'essenza del significato".

97 Quint. *inst*. 1, 11, 19.

98 Quint. *inst*. 1, 11, 14.

mare l'orazione *stans*, cioè in piedi, per favorire i movimenti, e *quem ad modum agere oportebit*, ovvero riproducendo le movenze adatte ai singoli passi. Il metodo impiegato dal retore coincide solo parzialmente con quello dall'attore comico: ovviamente, in entrambi i casi è fondamentale l'esempio pratico del maestro, che nel declamare il testo[99] mostra in quale modo realizzarne pienamente, attraverso la gestualità, le potenzialità psicagogiche. L'esercizio del retore, però, implica una maggiore consapevolezza dell'allievo relativamente alla struttura e alle finalità comunicative delle singole parti, cosicché l'esecuzione divenga maggiormente partecipata: per questo la docenza del retore prevede una lunga serie di lenti passaggi basati soprattutto sull'esegesi del testo.[100]

4.5 Il *palaestricus*

L'insegnamento della gestualità coinvolge anche la preparazione ginnica, che l'oratore condivide ancora una volta con l'attore:[101] essa rende armoniosi i gesti e i movimenti, conferendo a tutto il corpo grazia ed equilibrio. Gli esercizi, quindi, non sono finalizzati a rendere il corpo dell'oratore o dell'attore più forte e resistente, ma a svilupparne le potenzialità espressive, perché le mani non si muovano in maniera inconsulta, il portamento ed il passo siano eleganti, testa ed occhi siano in armonia con la postura del corpo. Quintiliano confessa di non essere contrario all'idea che i fanciulli dedichino parte del proprio tempo alla cura del corpo, ma chiarisce di non approvare coloro che trascorrono la vita tra olio e vino, finendo per ottundere

99 Quint. *inst*. 2, 5, 16–17.

100 Un esempio di come doveva svolgersi la lezione del retore è offerto dalla citazione di alcuni passi delle orazioni ciceroniane con la relativa spiegazione di quali fossero i gesti da evitare e quali quelli da impiegare: del resto Quintiliano asserisce che Cicerone era l'autore più adatto alle esercitazioni scolastiche presso il retore (*inst*. 2, 5, 16 e 20). Utilizza passi tratti dalla *Pro Ligario* (§ 2) e *Pro Cluentio* (§ 11) per esemplificare come la narrazione, in questi casi, richieda una gestualità più incisiva (*inst*., 11, 3, 162) e continua a specificare quale intensità si addica alle diverse sezioni del discorso. In 11, 3, 90 impiega un passo delle *Verrinae* (5, 86 e 162) per dimostrare che cosa egli intenda per gesto imitativo. Infine, ricorre sempre alla *Pro Ligario* (§ 1) per criticare l'usanza di coloro che impiegano troppi gesti all'interno di un solo periodo e fornire poi un esempio corretto (*inst*. 11, 3, 108–111).

101 Cf. Cic. *orat*. 14: *Positum sit igitur in primis quod post magis intellegetur, sine philosophia non posse effici quem quaerimus eloquentem, non ut in ea tamen omnia sint sed ut sic adiuvet ut palaestra histrionem* ("Sia innanzi tutto fermo questo principio, che sarà meglio chiarito più avanti, che senza filosofia non si può avere quell'oratore che noi ricerchiamo: non nel senso che tutto dipenda dalla filosofia, ma nel senso che essa possa giovargli come avviene della palestra per l'attore" trad. Norcio).

la propria mente, ed inoltre stabilisce i confini con l'arte dei pantomimi: dalle sue parole sembrerebbe che il *palaestricus* avesse il compito di trasmettere all'aspirante oratore nozioni di postura, di movimento e soprattutto di *chironomia*.[102] La dichiarazione quintilianea non è priva di rilevanza: l'autore è il primo a sostenere la necessità di una formazione ginnica per l'oratore latino.[103] Infatti l'educazione fisica, importantissima per la παιδεία greca, dai Romani era guardata con enorme sospetto[104] in quanto era considerata causa di corruzione.[105] Anche Quintiliano non è del tutto esente da questi pregiudizi: raccomanda, infatti, al suo allievo di non perdersi in un'attività volta esclusivamente alla cura estetica del proprio corpo.[106] Le competizioni atletiche, inoltre, a Roma erano riservate esclusivamente a professionisti,[107] per cui non sembra che questa disciplina fosse inserita in maniera stabile nella formazione dei giovani Romani, ma piuttosto che la scelta di frequentare la palestra dipendesse dall'iniziativa personale; altrimenti non si spiegherebbe per quale motivo Quintiliano senta l'esigenza di sostenere e giustificare l'introduzione dell'attività ginnica nel suo *curriculum*.[108] È probabile che, come nel caso del *comoedus*, anche per il *palaestricus* l'autore intenda istituzionalizzare una prassi che ai suoi tempi era molto diffusa, ma subordinata alle propensioni individuali: andare dal *comoedus* come recarsi dal *palaestricus* per apprendere la corretta pronuncia o

102 Quint. *inst*. 1, 11, 15–18.

103 Un'allusione piuttosto vaga è presente in Cic. *de orat*. 3, 220, citato anche da Quintiliano (1, 11, 18) per esemplificare l'idea che egli aveva della formazione ginnica.

104 Cf. Tac. *ann*. 14, 20, 5. Per la scissione fra arti liberali ed educazione del corpo cf. Gwynn (1926) 248; Marrou (1971³) 331–332; di diversa opinione Appel (1909) 280 e Grodde (1997) 76, per i quali la ginnastica faceva parte della formazione generale dei retori, ma non tutti i maestri condividevano questa idea.

105 Cf. Sen. *epist*. 15, 3–4, in cui ritorna la contrapposizione quintilianea fra due tipi di educazione fisica, l'uno improntato al vizio (*homines inter oleum et vinum occupati*), l'altro alla cura del proprio corpo. Per il pericolo della pederastia nelle palestre cf. Marrou (1971³) 331 n. 60.

106 Quint. *inst*. 1, 11, 15: *Non de iis loquor quibus pars vitae in oleo, pars in vino consumitur, qui corporum cura mentem obruerunt* ("Non alludo a quegli uomini che consumano metà della vita nell'olio e metà nel vino, e hanno abbrutito il loro spirito a forza di occuparsi del corpo" trad. [Calcante-]Corsi).

107 Marrou (1971³) 331–332.

108 Quint. *inst*. 1, 11, 15: *Ne illos quidem reprehendendos puto qui paulum etiam palaestricis vacaverunt* ("In verità, credo non vadano biasimati neppure quanti dedicano un po' di tempo ai maestri di ginnastica" trad. [Calcante-]Corsi). In questo senso è strumentale l'uso della litote: Quintiliano sembra voler attenuare la propria affermazione, come se temesse delle critiche. Infatti nel capitolo successivo testimonia l'esistenza di una polemica relativa alla frequentazione delle palestre da parte degli allievi, obiettando a coloro che ritengono dispersivo lo studio di altre materie oltre la grammatica, che l'età di cui si sta occupando è quella più fertile e che la varietà nello studio è proficua.

per imparare a muoversi in maniera decorosa e armoniosa era divenuta ormai una consuetudine troppo frequente per essere ignorata; meglio quindi introdurla nel programma canonico d'insegnamento, indicando con precisione le competenze e gli obiettivi di ciascuna docenza. Questa iniziativa quintilianea scaturisce, dunque, sia da una constatazione d'ordine pratico, sia dall'importanza assunta dall'*actio* nella prassi oratoria dei suoi tempi, circostanza che richiedeva una maggiore attenzione anche a livello formativo.

L'innovazione consiste nell'aver reso questo tipo di formazione funzionale alla preparazione dell'*actio*.[109] Quintiliano parla dei *palaestrici* in altri due passi dell'opera: nel primo[110] si dice che essi preparavano i loro allievi nel pugilato, nella lotta e nella corsa. Nel secondo[111] l'autore li qualifica come *doctores palaestrici*, insignendoli quindi di una *doctrina*, al pari di altri *magistri*. In 1, 11, 15–17, però, Quintiliano allude ad una categoria distinta di *palaestrici*, quelli che si erano specializzati nella *chironomia*. Non sembra strano il fatto che esistessero dei tecnici del settore, vista l'importanza attribuita dai Romani all'immagine e al modo di presentarsi[112] in società. Occorre, dunque, preliminarmente chiarire in cosa consistesse questa specializzazione, per poter capire quali fossero le competenze di tali maestri che sembra comprendessero anche nozioni di fisioterapia e medicina, oltre che di danza e ginnastica:[113] le fonti, infatti, parlano di *chironomia* a proposito dell'allenamento fisico,[114] delle terapie mediche per la riabilitazione motoria,[115] della danza,[116] dell'arte dei pantomimi.[117] Quintiliano, per avvalorare la propria tesi, ricorre all'*auctoritas* di Socrate, Platone[118] e Crisippo,[119] tutti validi sostenitori dell'utilità della formazione fisica, ma non chiarisce in cosa consista concretamente l'esercitazione da lui proposta. È possibile, però, desumerlo dal riferimento a Platone, che nelle *Leggi*, sostenendo l'utilità didattica della danza e della lotta, le definisce due forme di ginnastica.[120] La danza, in particolare, è in primo luogo un esercizio funzionale al benessere, all'agilità, alla bellezza delle membra e delle parti del corpo, poiché studia i movimenti più con-

109 Cf. Lindsay (1967) 6.
110 Quint. *inst.* 2, 8, 7.
111 Quint. *inst.* 12, 2, 12.
112 Grodde (1997) 73–74.
113 Per la connessione fra l'educazione fisica, la medicina, la fisioterapia cf. Marrou (1971[3]) 331; ulteriori precisazioni in questo senso in Decker (1995) 143 ss.
114 Heliod. *Aethiop.* 4, 1, 1; 9, 16, 2; Ath. *deipn.* 14, 26; 14, 30.
115 Gal. *san. tuend.* 5, 325 Kühn.
116 Plut. *quaest. conv.* 747b; Plut. *es. carn.* 997b–c; Luc. *salt.* 78.
117 *Infra*, pp. 140–141.
118 Plat. *leg.* 795d–796d; 814e–815b.
119 *SVF* 3, 737.
120 Plat. *leg.* 795d–796a.

venienti e il ritmo che è loro proprio; nella sua funzione originaria è però anzitutto preparazione alla guerra, venendo a coincidere con quelle forme di lotta che sviluppano l'agilità delle mani, dei fianchi, del collo e riproducono i corpi in atteggiamento virile. La danza che più si avvicina a questo ideale è la 'pirrica',[121] che consiste in una imitazione ritmica dei movimenti guerrieri. Ginnastica e danza, dunque, sono accomunate in Platone dalla tecnica imitativa,[122] e a questi esercizi si riferisce Quintiliano, il quale, esalta i pregi dell'attività fisica alludendo proprio alla pirrica,[123] paragonata alla *saltatio* dei Salii.[124] Nella riconfigurazione del programma scolastico operata dall'autore, ovviamente, questa preparazione ginnica è propedeutica non tanto allo scontro militare, quanto a quello forense, facendo acquisire all'allievo virilità, contegno nei movimenti e agilità, donando alle movenze capacità assertive.

Quintiliano,[125] però, ricorrendo ancora una volta alle parole del maestro, precisa la tipologia di movimenti che l'oratore apprende con gli esercizi ginnici: essi devono essere decisi, ad imitazione non degli attori, ma di coloro che si addestrano al maneggio delle armi e degli atleti.[126] L'autore intende così delimitare l'ambito della docenza del *palaestricus*, come ha già fatto per il *comoedus*, anche per evitare fraintendimenti e sconfinamenti nell'arte scenica[127] che potevano condurre a movenze troppo effeminate[128] e ad una postura scorretta. Del resto, come si è accennato, la *chironomia*, di cui parla Quintiliano, era una scienza dalle molteplici ricadute professionali[129] che poteva convergere, pericolosamente, nella danza dei pantomimi. In effetti, non solo la danza in generale, ma soprattutto il movimento delle mani[130] era al tempo di Quintiliano un settore in cui eccellevano questi artisti: Giovenale, descrivendo le movenze del pantomimo Batillo, lo definisce *chironomon*;[131] Seneca riconosce che i pantomimi sanno esprimere qualunque situazione e qualunque sen-

121 Plat. *leg.* 815a–b.

122 Molto importante per questa concezione è un passo della *Poetica* di Aristotele (1447a 26) in cui si dice che attraverso le figure ritmate i danzatori imitano le azioni, i sentimenti e i caratteri. Per le diverse tipologie di danze mimetiche nell'antichità cf. Rotolo (1957) 32–35.

123 Ateneo (14, 631a) la definisce "esercizio di guerra".

124 Quint. *inst.* 1, 11, 18.

125 *Ibi*.

126 Cic. *de orat.* 3, 220.

127 Solo Cousin (1935) 626 dedica un breve accenno a questa problematica.

128 Gleason (1995) 117.

129 Per quest'arte cf. Jüthner (1899) coll. 224–225; Austin (1806).

130 Il termine *chironomia*, che indicava specificamente i movimenti delle mani, negli autori latini aveva acquisito un'accezione più ampia: in Lucrezio (4, 769) e Ovidio (*fast.* 3, 536), ad esempio, il verbo χειρονομέω compare nel senso di *brachia iactare* e lo stesso Quintiliano definisce la *chironomia* "legge del gesto" (1, 11, 17).

131 Iuv. 6, 63: *chironomon Ledam molli saltante Bathyllo*.

timento con la sola prontezza delle mani e dei gesti.[132] Da Luciano ci giungono due aneddoti:[133] nel primo si riferisce che Demetrio il Cinico, inizialmente molto scettico verso la pantomima, ne fu a tal punto conquistato, dopo aver assistito a una rappresentazione del pantomimo più famoso all'epoca di Nerone, da affermare: "mi sembra che tu parli con le mani".[134] Nel secondo aneddoto si narra di un principe del Ponto che, venuto in visita da Nerone, assistette ad una esibizione del medesimo pantomimo e chiese all'imperatore di donarglielo perché se ne sarebbe servito come di un interprete, facendogli esprimere con i gesti i suoi pensieri. Infine si ritrovano anche in testi più tardi espressioni che sottolineano la capacità di questi artisti di esprimersi con le sole mani.[135] Tacito ironizza proprio su questo punto, affermando che ormai gli oratori parlano voluttuosamente, mentre gli istrioni ballano con eloquenza,[136] e lo stesso Quintiliano, dopo aver decantato le virtù affabulative delle mani, che con i loro movimenti danno vita ad un linguaggio non verbale universalmente comprensibile,[137] sottolinea che l'oratore però deve tenersi a distanza dalle tecniche utilizzate dai pantomimi.[138] Se con il termine *chironomia*, come si è visto, si intendeva la danza non solo militare, ma anche scenica, c'era il pericolo di una sovrapposizione con l'arte dei pantomimi, anch'essi considerati specialisti della materia. Per di più l'interesse per questo tipo di formazione era cresciuto in maniera vertiginosa, come testimonia Seneca, il quale esprime il proprio rammarico per il fatto che le scuole di filosofia sono abbandonate, mentre ottengono un enorme successo quelle dei pantomimi, frequentate da molti proseliti.[139]

Quintiliano, dunque, mette in guardia dagli eccessi della *chironomia* scenica, come dimostrerebbe anche il chiarimento posto in chiusa di *inst*. 1, 11: egli, infatti, specifica di non voler formare un *saltator*.[140] Allo stesso tempo, però, secondo un metodo che gli è proprio e che si è già potuto constatare a proposito della musica e del teatro, individua gli elementi di ciascuna disciplina che possano essere utili

132 Sen. *epist*. 121, 6.
133 Luc. *salt*. 63–64.
134 Luc. *salt*. 63: Μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν.
135 A questo proposito si vedano Claudian. *carm. min.* 17, 313 Hall: *Nutu manibusque loquax* ("Eloquente con il cenno e con le mani"); Antip. Thess. *AP* 16, 290: Παμφώνοις χερσὶ λοχεύσθαι ("Produrre con mani espressive"); *IG* 14, 1224: Χερσὶν ἅπαντα λαλήσας ("Dicendo ogni cosa con le mani"); 19, 156: Αὐδήεσσα σιωπὴ δάκτυλα δινεύουσα ("Disegnando un silenzio loquace che muove le dita"); 19, 200: Σιγὴν ποικιλόμυθον ἀναυδεῖ χειρί ("Un silenzio eloquente con la mano priva di parola").
136 Tac. *dial*. 26, 3.
137 Sulle funzioni del linguaggio metaverbale e sull'eloquenza del *sermo tacitus* vd. Nocchi (2012b).
138 Quint. *inst*. 11, 3, 88–89.
139 Sen. *nat*. 7, 32, 1–2.
140 Quint. *inst*. 1, 11, 19.

per l'*actio*. In virtù dell'importanza conferita a questo aspetto, Quintiliano anticipa la docenza del *comoedus* e del *palaestricus* in una prima fase della formazione, perché *decor ille discentibus traditus prosequatur*,[141] convinto che la formazione giovanile influenzi l'apprendimento 'tecnico' dell'*actio* in età matura.

4.6 L'*actio*

Nel capitolo dedicato all'*actio* Quintiliano prospetta l'idea di una vera e propria grammatica dei gesti[142], soprattutto per quanto riguarda i movimenti delle mani. Esse, infatti, sostituiscono parole e verbi nell'indicare stati d'animo, oppure possono essere usate per identificare persone e luoghi, nel qual caso si trovano al posto degli avverbi e dei pronomi:

> *Manus vero, sine quibus trunca esset actio ac debilis, vix dici potest quot motus habeant, cum paene ipsam verborum copiam persequantur. Nam ceterae partes loquentem adiuvant, hae, prope est ut dicam, ipsae locuntur. An non his poscimus pollicemur, vocamus dimittimus, minamur supplicamus, abominamur timemus, interrogamus negamus, gaudium tristitiam dubitationem confessionem paenitentiam modum copiam numerum tempus ostendimus? non eaedem concitant inhibent probant admirantur verecundantur? non in demonstrandis locis atque personis adverbiorum atque pronominum optinent vicem? ut in tanta per omnis gentes nationesque linguae diversitate hic mihi omnium hominum communis sermo videatur.*[143]
>
> Per quanto riguarda le mani, poi, senza le quali l'azione oratoria sarebbe mutila o debole, è quasi impossibile dire quanti movimenti possiedano, perché essi eguagliano quasi il numero stesso delle parole. Infatti le altre parti del corpo aiutano chi parla, queste, starei quasi per dire, parlano da sé. Non è forse vero che con esse chiediamo, promettiamo, chiamiamo, congediamo, minacciamo, supplichiamo, abominiamo, esprimiamo timore, interroghiamo, neghiamo, esprimiamo gioia, tristezza, dubbio, ammissione, pentimento, misura, quantità, numero, tempo? Non sono forse le mani a incitare, a trattenere, ad approvare, a esprimere meraviglia e vergogna? Non svolgono forse la funzione degli avverbi e dei pronomi nell'indicare luoghi e persone? – al punto che in una così grande diversità di lingue parlate da tutti i popoli e da tutte le nazioni, mi sembra che questo sia l'unico linguaggio comune a tutti gli uomini (trad. Calcante[-Corsi]).

Quintiliano, dunque, paragona i gesti ad un vero e proprio codice linguistico di natura universale.[144] Li divide, inoltre, in due categorie: quelli naturali o simbolici,

141 *Ibi.*
142 Dutsch (2002) 260–268.
143 Quint. *inst.* 11, 3, 85–87.
144 Cf. Quint. *inst.* 11, 3, 66, dove l'autore afferma che, mentre i muti sostituiscono la parola con

che scaturiscono spontaneamente dai sentimenti, e quelli imitativi, ovvero una riproduzione pittorica di parole o concetti che egli riconduce alla consuetudine teatrale.[145]

In questa disamina dei gesti ricorrono molti riferimenti alla realtà scenica, che possono essere ricondotti a tre principali funzioni: 1) come si è già detto, Quintiliano si serve del teatro per identificare tutti quei gesti eccessivi che si addicono esclusivamente alla recitazione (*scaenici*), in quanto espressione palese d'artificio; 2) la gestualità e le movenze teatrali sono usate come esemplificazione pratica dell'applicazione di regole da lui enunciate; 3) in un caso specifico l'autore esprime una grande ammirazione per due attori comici, la cui gestualità, improntata al rispetto del *decorum*, costituisce una chiara dimostrazione dell'uso sapiente dell'arte.

Per quanto concerne l'ultimo punto, il riferimento è a Stratocle e Demetrio,[146] due attori comici, dei quali possediamo un unico, ulteriore riferimento in Giovenale, che li ricorda come grandi attori di commedia.[147] Innanzitutto colpisce che Quintiliano esemplifichi l'importanza di adattare i movimenti alle proprie attitudini riferendosi, ancora una volta esclusivamente a questa tipologia di artisti scenici. Inoltre egli sembrerebbe scegliere proprio Demetrio e Stratocle in quanto rappresentativi di due differenti tipologie di attori comici: il primo recitava meglio ruoli più dignitosi di padri, giovani uomini, schiavi buoni, mentre il secondo, più esuberante nella voce e nel portamento, assumeva parti di lenoni, schiavi scaltri. Recitando questi ruoli essi hanno mostrato di saper utilizzare al meglio le proprie qualità, addirittura volgendo in pregio i difetti: gesti che per altri erano sconvenienti divenivano in loro efficaci ed eleganti. Le descrizioni fornite dall'autore sono preziose per ricostruire la gestualità che caratterizzava alcune categorie sociali e determinati ruoli scenici: in particolare l'esuberanza di certi movimenti e la compostezza di altri corrisponderebbero alle tipizzazioni dei personaggi che davano modo al pubblico di identificare immediatamente il ruolo rivestito dagli attori. Questa caratterizzazione è confermata da un altro passo dell'*Institutio*, in cui Quintiliano precisa quali gesti possano essere impiegati in relazione alle situazioni. Per sottolineare come ad ogni sezione del discorso si adatti una diversa forma di comunicazione, e come questo abbia effetti psicagogici differenti sull'ascoltatore,

---

il linguaggio del corpo, l'oratore deve accompagnare la parola con i gesti; un concetto simile si trova in Cicerone (*orat*. 56), che parla di *sermo corporis*.

145 Quint. *inst*. 11, 3, 88–89. Oltre agli esempi di gesti imitativi contenuti in questo brano ve ne sono altri in *inst*. 11, 3, 117, dove Quintiliano critica quegli oratori che, anche se ben esercitati, compiono errori che egli non ha visto fare neppure a persone di basso livello sociale, come il gesto di richiedere una coppa o di indicare il numero cinquecento con il pollice piegato.

146 Quint. *inst*. 11, 3, 178–180.

147 Iuv. 3, 99.

egli ricorre alla prassi scenica: le parole di Esopo possedevano maggior *pathos* in quanto pronunciate lentamente, e per questo ben si adattavano al genere tragico; le battute recitate da Roscio, invece, erano appropriate alla commedia proprio per il loro impeto.[148] L'idea che la pronuncia più lenta trasmettesse un'impressione di *gravitas* e che quella veloce si addicesse ad una conversazione più disinvolta scaturiva dall'osservazione quotidiana, così come la constatazione che l'andatura di certe categorie sociali è più lenta, di altre più veloce, a seconda del tipo di vita condotto; si pensi, ad esempio, alla figura del *servus currens*. Sicuramente, però, dietro a queste scelte espressive si nascondeva la necessità di corrispondere ad un codice condiviso fra pubblico e attore.[149] Infine, il riferimento quintilianeo all'eleganza con cui Demetrio entrava in scena,[150] o alla rapidità e agilità di Stratocle, farebbe pensare che in questo periodo fosse possibile ancora assistere a vere e proprie rappresentazioni comiche e non solo a semplici letture pubbliche, e che Quintiliano vi avesse preso parte.[151]

Anche il secondo punto, relativo all'uso della prassi teatrale quale prontuario di *exempla*, presuppone l'esistenza di un medesimo codice comunicativo, questa volta fra attori e oratori. Entrambi, infatti, erano chiamati ad esprimere una gamma di sentimenti molto varia e, se si pensa alle situazioni prospettate nelle commedie e a quelle dibattute nei processi, ci si rende conto che la dimensione comunicativa, in effetti, non era poi tanto diversa: in entrambi i casi, infatti, oggetto di interesse era la realtà quotidiana, anche in virtù del notevole ridimensionamento subito dall'oratoria in epoca imperiale. Del resto, come si è già avuto modo di sottolineare,[152] Quintiliano, proprio prima di parlare della docenza dell'attore, ribadisce la necessità di un atteggiamento critico nei confronti della gestualità comica: *ne gestus quidem omnis ac motus a comoedis petendus est*.[153] Questa precisazione, se da una parte evidenzia la distanza che separava teatro ed oratoria, dall'altra ne dimostra *e contrario* la somiglianza, per cui l'autore sente l'esigenza di porre un limite ad una prassi imitativa evidentemente consolidata, formalizzando le differenze. L'affermazione di Quintiliano è tanto più preziosa se si pensa che è collocata in un contesto specificamente didattico: le rappresentazioni sceniche costituivano per gli aspiranti oratori un 'sussidio audio-visivo' della

148 Quint. *inst*. 11, 3, 111–112.

149 Panayotakis (2005) 177.

150 Per i movimenti sulla scena, ed in generale per la classificazione della gestualità comica in base ai ruoli svolti, cf. Taladoire (1948) 117.

151 Numerosi dubbi al proposito, invece, in Fantham (2002) 374 = (2011) 299, che si chiede se il riferimento a questi due attori da parte di Quintiliano sia di prima mano (cf. *infra*).

152 Cf. *supra*, pp. 95–96.

153 Quint. *inst*. 1, 11, 3.

teoria esposta dai retori.[154] Le descrizioni precise di Quintiliano relative ai gesti da impiegare, e d'altra parte le prescrizioni relative a quelli da evitare, fanno pensare ancora una volta all'esistenza di rappresentazioni – in particolare comiche – concretamente fruibili da parte dello spettatore romano. Di tali frequentazioni era consapevole Quintiliano, che con la sua minuziosa descrizione intende introdurre l'aspirante oratore, giunto ormai a maturità, ad una visione degli spettacoli didatticamente efficace.

Che i gesti suggeriti dall'autore fossero quelli della conversazione quotidiana è dimostrato dalla necessità per l'oratore di farsi capire immediatamente dal pubblico. In effetti Quintiliano allude di frequente alla comune esperienza: ad esempio in 11, 3, 102 parla di *gestus vulgaris magis quam ex arte* a proposito dell'atto di aprire e chiudere rapidamente la mano; in 11, 3, 92 definisce *maxime communis* il gesto di accostare il dito medio al pollice, mentre le altre tre dita sono distese e in 11, 3, 103 sostiene che il gesto di portare alla bocca le dita riunite è usato indifferentemente per indicare stupore, sdegno, scongiuro.[155]

Si è già visto, inoltre, come Quintiliano introduca la trattazione relativa all'espressività delle mani sottolineando come esse svolgano un ruolo fondamentale nella comunicazione della società romana (*non his poscimus, pollicemur, vocamus…*).[156] I gesti usati dall'oratore, dunque, non costituivano un codice specifico, ma allo stesso tempo dovevano essere selezionati e, in alcuni casi, ingentiliti: la questione doveva aver suscitato qualche polemica, se Quintiliano riferisce il disaccordo di alcuni esperti sui criteri di scelta.[157] A queste considerazioni ne va aggiunta un'altra. Si è già visto come per Quintiliano l'efficacia del discorso dipenda soprattutto dall'apparente spontaneità della *performance*: un sistema di gesti altamente specializzato e stilizzato avrebbe sicuramente reso impossibile un tale risultato. L'efficacia dell'a*ctio* oratoria, dunque, doveva

154 Petrone (2004) 45–46.

155 La medesima considerazione può essere fatta a proposito di 11, 3, 101 (*Nec uno modo interrogantes gestum componimus*). Al riguardo vd. Hall (2004) 150–151, per il quale oratore e interlocutore condividevano il medesimo codice, altrimenti non si spiegherebbe in quale modo il pubblico potesse recepire il messaggio metatestuale contenuto nei gesti. Lo studioso, infatti, fa notare la complessità del linguaggio segnico usato nell'antichità, che prevedeva anche 6 gesti diversi per un sistema di 17 parole: a suo avviso non era possibile imparare tale sistema *ex novo*, per cui l'oratore lo desumeva dalla pratica quotidiana. Cf. anche Pucci (1993) 148; Aldrete (1999) 50–51; Corbeill (2004) 3.

156 Quint. *inst*. 11, 3, 85–86. Tutti questi gesti trovano una compiuta esemplificazione attraverso il riferimento quintilianeo ad oratori che nella pratica forense hanno usato gli stessi gesti. Ad esempio *supplicamus* trova il corrispettivo in 11, 3, 185; *abominamur* in 11, 3, 113; *in dimostrandis locis* in 11, 3, 115.

157 Quintiliano si esprime nello stesso modo a proposito del gesto di accostare la mano al petto (*inst*. 11, 3, 104).

dipendere non solo dalla tipologia di gesti impiegati, immediatamente decifrabili, ma anche dalla *gravitas* con cui essi erano eseguiti e dall'opportunità del loro utilizzo in relazione all'intento comunicativo. Una prima opera di selezione era già stata fatta dagli attori, che impiegavano gesti *standard* per indicare le diverse affezioni d'animo, ma le necessità dell'oratoria, parzialmente coincidenti con quelle della scena, se ne differenziavano per alcuni aspetti: si spiegherebbe in questo modo la necessità avvertita da Quintiliano di precisare solo quei gesti scenici palesemente artificiali che non devono essere riprodotti nel foro, mentre su quelli riutilizzabili egli soprassiede. Del resto gli studiosi hanno da tempo riconosciuto le numerose analogie fra le testimonianze di alcuni codici terenziani che illustrerebbero i gesti tipici delle sue commedie e le descrizioni quintilianee:[158] un caso emblematico è quello dell'indice disteso (*inst*. 11, 3, 94) e della chiusura delle dita 'ad anello' (*inst*. 11, 3, 102–103).[159]

Anche se il codice comunicativo era lo stesso, diverso era lo stile richiesto nel foro e nel teatro: è come se attore e oratore parlassero due dialetti del medesimo linguaggio metaverbale. Numerose, infatti, sono le interdizioni elencate da Quintiliano. In primo luogo si devono evitare i movimenti frenetici della testa (11, 3, 71), delle mani (11, 3, 103), delle spalle (11, 3, 130) o i cambiamenti repentini (11, 3, 182–183): la *frequentia*, infatti, può minare la *gravitas* e la *dignitas* oratoria, per la quale l'autocontrollo è una caratteristica imprescindibile[160]; altri divieti riguardano l'uso di movimenti violenti, come battere le mani (11, 3, 124); inoltre, sia il movimento degli occhi che quello delle braccia vengono demarcati da confini spaziali (11, 3, 113); Quintiliano raccomanda anche di evitare tutti i movimenti veloci (11, 3, 106)[161] e di impiegare prevalentemente la mano destra, riservando la sinistra solo a sezioni che hanno bisogno di una particolare

158 Occorre sottolineare, però, che sussistono numerose incertezze relative alla datazione di questi codici, che dovrebbero risalire all'epoca tarda, per cui sarebbero cronologicamente lontani da Terenzio, anche se i critici rivendicano l'importanza di tali manoscritti sulla base del conservatorismo che caratterizza l'uso della gestualità. Per le somiglianze fra la gestualità dell'attore e quella del retore cf. anche Katsouris (1989) 132–140; Aldrete (1999) 54–67; Corbeill (1997); Dodwell (2000), nonché la preziosa tesi di dottorato di Santoni (2009), che analizza specificamente i gesti delle commedie terenziane contenuti nel codice Vat. Lat. 3868 anche in relazione alle affinità con le descrizioni quintilianee (pp. 487–491).

159 Taladoire (1996) 136; Aldrete (1999) 37–38, fig. 14–15; Dodwell (2000) 61–65.

160 Su questo punto era d'accordo anche Cicerone, il quale ricorda due aneddoti molto divertenti a proposito di Curione e di Ottavio (*Brut*. 216 e 222), che erano soliti agitarsi troppo durante l'esposizione dei propri discorsi. Per Curione cf. anche Quint. *inst*. 11, 3, 129.

161 Quintiliano attribuisce diversi significati allo stesso gesto, qualora sia eseguito più o meno velocemente. Per una dettagliata disamina di questo complesso sistema cf. Aldrete (1999) 15.

enfasi (11, 3, 114–115)[162] giacché all'oratore si addicono più i cenni brevi e con la sola destra; infine, i movimenti omogenei sono quelli più opportuni (11, 3, 103). Un caso piuttosto interessante è costituito da un passo del *Miles gloriosus* plautino,[163] che non sembra essere stato correttamente interpretato. Solitamente esso viene citato come dimostrazione della differenza fra *actio* scenica e oratoria:[164] nei versi verrebbero esemplificate le interdizioni poste da Quintiliano al suo allievo e quei gesti che, comunemente usati nella prassi teatrale, possono essere definiti scenici. In realtà, se ben contestualizzato, risulterà evidente come il passo sia da considerare, nell'ambito delle tecniche recitative, un'eccezione. Palestrione, infatti, deve inventare uno stratagemma per invalidare ciò che è successo: la ragazza del soldato è stata vista baciare un altro uomo, quindi il servo deve fare in modo che l'accaduto sia interpretato in maniera diversa dalla realtà. Egli, allora, si ingegna nel trovare un *escamotage*: il vecchio Periplectomeno assiste alla meditazione di Palestrione e ne descrive meticolosamente tutti i movimenti, specchio dei pensieri e dell'agitazione interiore. Si tratta di uno splendido esempio di metateatro, in cui la decodifica dei *motus animi* avviene in maniera mediata. Il servo fa tutto ciò che Quintiliano vieta: con le dita si batte il petto (11, 3, 123; in *inst*. 11, 3, 124, si consiglia di farlo raramente) e conta (11, 3, 117), cambia velocemente posizione, predilige movimenti violenti, usa la mano sinistra, fa continui cenni con il capo. Palestrione, però, non si trova in una situazione di comunicazione normale: egli deve trasmettere al pubblico, tramite la mediazione di Periplectomeno, i suoi stati d'animo, servendosi del solo linguaggio dei gesti. Per farsi capire, dunque, deve utilizzare una gestualità 'mimetica' e non espressiva, in quanto privato dell'ausilio della voce. Ecco perché

162 Aldrete (1999) 46–48 spiega questa norma con l'usanza di tenere nella mano sinistra il rotolo del discorso, ma avranno sicuramente influito anche le credenze scaramantiche che attribuivano un valore infausto alla sinistra.

163 Plaut. *Mil.* 200–209 e 213: *…illuc sis vide, / quem ad modum adstitit, severo fronte curans cogitans. / Pectus digitis pultat, cor credo evocaturust foras; / ecce avortit: nixus laevo in femine habet laevam manum, / dextera digitis rationem computat, ferit femur / dexterum. Ita vehementer icit: quod agat aegre suppetit. / Concrepuit digitis: laborat, crebro commutat status, / eccere autem capite nutat: non placet quod repperit. / Quidquid est, incoctum non expromet, bene coctum dabit. / Ecce autem aedificat: columnam mento suffigit suo.* […] *Euge, euscheme hercle astitit et dulice et comoedice* ("…guarda quello in che modo si comporta, quando medita e pensa con la fronte corrugata. Si batte il petto con le dita, credo che farà uscir fuori il cuore; ecco, si volta: si appoggia sulla coscia sinistra con la mano e con la destra fa i conti, batte la coscia, e con quale veemenza! Non sa cosa fare. Ha schioccato le dita; è in difficoltà, cambia continuamente posizione. Per Cerere, fa cenno con il capo; non gli piace ciò che ha escogitato. Qualunque sia la sua trovata, non la servirà cruda, ma cotta a puntino. Ecco: ora costruisce; si appoggia al mento […] Bene, si atteggia con eleganza, come uno schiavo e un commediante")

164 Mi riferisco all'interpretazione di Petrone (2004a) 144–146; Dutsch (2002) 275; Graf (1991) 49.

la sua *performance*, in questo caso, non può essere considerata un esempio di recitazione *standard* e per questo non può neppure denotare le differenze generali fra gestualità oratoria e scenica. Essa si avvicina semmai, per analogia di situazioni, alle esibizioni dei pantomimi, palesemente artefatte, e a quella particolare prassi scenica condannata da Quintiliano. In questo senso, dunque, l'esempio plautino può essere una dimostrazione di come il retore non veda di buon occhio una recitazione palesemente mimetica.

Un buon esempio della prassi scenica corrente è invece il riferimento a Stratocle e Demetrio, due attori comici per i quali Quintiliano ammette certe licenze, non concesse agli oratori: Stratocle, ad esempio, stringeva le spalle piegando la nuca[165] o si muoveva rapidamente, laddove il gesto di contrarre il collo era criticato da Quintiliano stesso come servile, umile ed ingannatore e per questo poco indicato per l'oratore[166]. La medesima osservazione può essere fatta a proposito dei movimenti veloci che, come si è detto, in ambito forense erano banditi.

Quindi, la selezione dei gesti operata da Quintiliano si fonda sulla necessità di trasmettere l'idea di un oratore che sia dignitoso, ma al tempo stesso anche credibile. Egli, infatti, deve affermare la propria virilità e il *self control* tipico delle classi benestanti,[167] dimostrandosi in grado di adempiere completamente ai propri doveri di cittadino; d'altra parte la credibilità deriva all'*orator* dall'uso accorto di quei gesti che simulino sapientemente i sentimenti che ci si aspetterebbe che egli provi. I consigli di Quintiliano sulla gestualità si basano tutti su questo gioco di simulazione e dissimulazione.

165 Quint. *inst*. 11, 3, 180.
166 Quint. *inst*. 11, 3, 83.
167 Cf. Cic. *de orat*. 1, 231; *orat*. 59; *off*. 1, 130; Sen. *epist*. 19, 9, 114; 92, 35; 114, 6.

5 Prosopopea e etopea

5.1 Tecniche di visualizzazione

Quintiliano definisce le figure retoriche 'gesti del linguaggio':[1] attraverso il gioco verbale, l'amplificazione, il contrasto, esse contribuiscono infatti alla drammatizzazione del testo. In questo senso si può dire che tali figure facciano parte degli espedienti teatrali utilizzati dall'oratore per suggestionare il proprio pubblico, e questo è particolarmente evidente nell'uso della prosopopea. In vista del comune obiettivo persuasivo, infatti, l'oratore condivide con gli artisti di scena la ricerca dell'*enargeia*: la capacità, cioè, di rendere la parola talmente vivida da far 'vedere' chi non c'è;[2] in breve, si tratta di fare in modo che il pubblico pensi di avere di fronte i reali esecutori di finti discorsi pronunciati dall'oratore. Questo raffinamento della tecnologia metaverbale, che tenta di recuperare le risorse della tecnologia visiva, coincide con il meccanismo operante nel teatro:[3] si fonda, infatti, su un processo di immedesimazione dell'oratore/attore nel personaggio che deve interpretare, per riprodurne attraverso il solo ausilio della voce e dei gesti i connotati etici e psicologici. Il monito a far leva sulla capacità immaginativa del pubblico era già presente in Aristotele,[4] che raccomandava di porre sotto gli occhi dell'ascoltatore i fatti, ma Quintiliano chiede all'oratore non solo di descriverli in maniera chiara, ma anche di riviverli personalmente e di farne rivivere i protagonisti. In effetti, con la prosopopea egli introduce a parlare gli avversari o gli stessi imputati ed infine presenta ulteriori punti di vista attraverso la partecipazione di personaggi inventati a cui dà voce;[5] in questo modo l'azione giudiziaria si trasforma in un'*actio scaenica* a causa della partecipazione corale di molteplici

1 Quint. *inst*. 9, 1, 13.

2 Quintiliano (8, 3, 63), a questo proposito, sostiene che le parole dell'oratore non hanno lo stesso effetto se mirano esclusivamente a colpire le orecchie del giudice e non piuttosto a fargli rivivere gli eventi o mostrargli i protagonisti rivolgendosi agli occhi dell'anima (*oculi mentis*). Cf. Quint. *inst*. 4, 2, 64–65; 6, 2, 31–32; 9, 2, 40; vd. anche Calboli Montefusco (2005); Spina (2005). Più recentemente Casamento (2012) 144–145, si è soffermato sulle potenzialità espressive delle tecniche di personificazione retorica, con particolare attenzione al lessico del visuale nella *Pro Milone* ciceroniana e sugli effetti persuasivi di questa testimonianza virtuale.

3 Questo è particolarmente vero per la prosopopea, che rientra negli espedienti della commedia di Aristofane (Zimmermann [2012]; Imperio [2012]) e Plauto (Petrone [2012] 128) per la tipica attitudine del teatro a dare corpo alle idee e alle immagini: in particolare nelle personificazioni plautine troviamo i personaggi caratteristici del repertorio comico.

4 Arist. *rhet*. 1411b 22–25.

5 Quint. *inst*. 9, 2, 29–32.

protagonisti.[6] Questa capacità si fonda su un'attitudine interpretativa e immedesimativa tipicamente teatrale, di cui l'autore mostra di avere piena consapevolezza e che gli deriva, per sua stessa ammissione, dall'esperienza personale:[7] per questo, quando parla dell'etopea o della prosopopea, egli ricorre spesso a similitudini tratte dalle tecniche teatrali.[8] La credibilità dell'oratore deriva, però, dal saper riprodurre il carattere del personaggio che interpreta attraverso una scelta coerente di ciò che egli direbbe e del modo in cui lo farebbe, senza che tale interpretazione giunga a coscienza nello spettatore a causa di un eccesso mimetico che mini la *gravitas* oratoria. Ancora una volta la linea di demarcazione fra oratoria ed un certo tipo di *actio scaenica* sembra essere molto sottile.[9]

L'approccio con la prosopopea avviene, secondo la strutturazione del *curriculum* quintilianeo, in maniera graduale e in diverse fasi, nelle quali l'apporto esemplare del teatro è sempre presente. Inoltre, è evidente che la configurazione stessa dell'esercizio è finalizzata all'uso della tecnica immedesimativa soprattutto nel genere giudiziario, ma l'autore tiene conto anche della sua utilità in altri settori dell'oratoria, quali la logografia e la declamazione. In effetti, rispetto al corrispondente *progymnasma* greco, nell'*Institutio* la prosopopea risente molto della dimensione storico-culturale romana: la collocazione dell'esercizio in una fase piuttosto avanzata del *curriculum* e all'interno delle *suasoriae*, costituisce uno degli elementi più originali rispetto ai trattatisti successivi, ma non l'unico. Ad esso, infatti, si aggiunge la connotazione prevalentemente retorica dell'esercizio, laddove esso acquisirà una dimensione esclusivamente letteraria,[10] e la distinzione fra l'esercizio della prosopopea vera e propria da quello dell'etopea, più simile alla pratica declamatoria che

6 La consapevolezza di tale analogia da parte degli antichi retori risalta esemplarmente da luoghi come Cic. *Brut*. 6 (*forum* [...] *quasi theatrum*) ove Cicerone paragona il foro ad un teatro riferendosi proprio all'elocuzione di Ortensio, famoso per la sua *actio* esagerata e per questo simile a quella scenica (cf. cap. 4, p. 129 n. 62).

7 Si veda Quint. *inst*. 6, 2, 25–26, ove si sostiene che per il *movere* è assolutamente necessario che l'oratore si immedesimi nei protagonisti dei fatti rivivendo i loro sentimenti. Cf. Cavarzere (2011) 117–141.

8 Sui 17 riferimenti alla *prosopopoeia* e all'*ethopoeia* contenuti nell'*Institutio*, ben 7 volte Quintiliano usa il teatro come termine di confronto. Occorre inoltre precisare che, anche se l'autore distingue la riproduzione di fatti – da lui definita *hypotyposis* (9, 2, 40) – da quella di caratteri (9, 2, 58), il principio dell'evidenza è comune ad entrambi.

9 Cf. cap. 4, pp. 124–127.

10 Fra gli elementi che denotano, dallo Pseudo-Ermogene in poi, una chiara destinazione della prosopopea/etopea esclusivamente ad un ambito letterario, Ventrella (2005) 179, segnala lo schema di ripartizione temporale (presente, passato, futuro) che sostituisce quello basato sugli schemi argomentativi.

all'oratoria militante.[11] Quintiliano, infatti, sembrerebbe differenziare gli esercizi con i quali l'allievo impara ad immedesimarsi in un *ethos* generico, quale quello del contadino, del soldato in una particolare situazione emotiva (etopea mimetica), dall'esercizio più complesso in cui deve riprodurre il carattere di un determinato personaggio, dotato di un *prosopon* ben definito o noto, nell'atto di persuadere l'ascoltatore.[12]

5.2 La prosopopea e l'etopea presso il *grammaticus*

Il primo approccio dello studente con la prosopopea avviene nella scuola del grammatico, in occasione della lettura di brani poetici.[13] Quintiliano la introduce all'interno di una polemica contro un tipo di lettura diffusa ai suoi tempi, che si dissolveva in forme cantilenate ed effeminate: il suo intento è chiaramente contrastare tutte le forme di retorica spettacolare e prive di virilità che si stanno ormai sempre più affermando, e in questo senso l'educazione deve iniziare sin da tenera età. Lo stesso spirito anima la menzione della prosopopea:

> *Nec prosopopoeias, ut quibusdam placet, ad comicum morem pronuntiari velim, esse tamen flexum quendam quo distinguantur ab iis in quibus poeta persona sua utetur*.[14]
>
> Ugualmente non amo che le prosopopee vengano declamate con lo stile dei comici, come piace ad alcuni; vi deve essere tuttavia una certa inflessione della voce, che le distingua dalle parti in cui parlerà il poeta in persona (trad. [Calcante-]Corsi).

Questo rilievo è molto interessante, perché testimonia che lo studente iniziava a riconoscere e 'interpretare' la figura della prosopopea molto presto, anche se in maniera diversa rispetto ad uno scolaro di livello più avanzato. La visione delineata rientra nella concezione che Quintiliano ha di un'oratoria, la cui arte, pur presente, non deve manifestarsi.[15] L'espressione *ad comicum morem* non

11 Tale distinzione sarà rispettata anche nell'uso delle figure: cf. *infra*, pp. 164 e 180–181.

12 In realtà in Quintiliano si nota un certa difficoltà nell'attuare tale precisazione a causa dell'analogia dei procedimenti. Di questa distinzione riferisce puntualmente Pirovano (2013) 12.

13 Quint. *inst*. 1, 8.

14 Quint. *inst*. 1, 8, 3.

15 Cf. Quint. *inst*. 4, 2, 37; 4, 2, 127 e Sen. *epist*. 20, 2, ove il filosofo critica l'eccessiva ricerca di assenso da parte dei declamatori; in particolare Seneca (*epist*. 52, 12) distingue l'applauso del teatro da quello della scuola, sostenendo che quest'ultimo deve essere indotto dalla sublimità dei contenuti esposti dall'oratore e non dal tono carezzevole che connota la *performance* dell'attore. La critica senecana si inserisce all'interno di un giudizio negativo che investe ogni manifestazio-

sembra qui suonare come una condanna di tutto il genere, ma solo dell'uso esagerato che di questa figura si faceva talvolta nella commedia. Il concetto è esemplificato in 11, 3, 91:

> *Cum mihi comoedi quoque pessimi facere videantur quod, etiam si iuvenem agant, cum tamen in expositione aut senis sermo, ut in Hydriae prologo, aut mulieris, ut in Georgo,*[16] *incidit, tremula vel effeminata voce pronuntiant: adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio quorum ars omnis constat imitatione*.[17]
>
> Mi sembra che anche gli attori comici (anche se impersonano il ruolo di giovane) commettano un grave errore a recitare con voce tremula o femminea quando in una sezione narrativa capita il discorso di un vecchio, come nel prologo dell'*Hydria*, o di una donna come nel *Georgos*: a tal punto anche nel caso di coloro la cui arte si fonda integralmente sull'imitazione vi sono forme di imitazione che risultano scorrette (trad. Calcante[-Corsi]).

Quella dei *comoedi* è una interpretazione in cui si perde totalmente la verosimiglianza a causa dell'esagerazione mimetica: l'attore, infatti, che sta recitando la sua parte, imita la voce di un altro personaggio assente, così come avviene per la prosopopea, ma esagerandone le tonalità espressive. Ne consegue che il pubblico non è indotto al processo di immedesimazione ed il personaggio goffamente evocato (*tremula vel effeminata voce*) non viene immaginato dallo spettatore, cosicché si crea un effetto di straniamento. La condanna è ancora una volta indirizzata non al teatro in generale, ma a quelle forme di recitazione eccessivamente mimetiche che si allontanano dalla naturalezza; è evidente quanto tale risultato sarebbe controproducente per l'oratoria, ma Quintiliano sembra sconsigliarlo anche per quelle ammirevoli forme di recitazione cui egli attribuisce una certa dignità.[18]

---

ne scenica. Per il filosofo infatti il teatro, facendo leva sulla componente emozionale dell'animo, distoglie l'uomo dalla ricerca della *virtus*.

16 Per la ricostruzione del contesto menandreo, cui appartengono i riferimenti contenuti in Quintiliano, cf. Maier-Eichhorn (1986) 58–59. Le scarse fonti relative al *Georgos* sono raccolte in Sandbach (1972).

17 Cf. cap. 2, p. 41. Quintiliano sembrerebbe alludere qui ad una sua partecipazione a rappresentazioni teatrali di soggetto menandreo, precisamente il *Georgos* e l'*Hydria*: non si spiegherebbe altrimenti la critica rivolta all'interpretazione vocale dei *comoedi*. Tale osservazione presuppone, necessariamente, un ascolto: il contesto, in cui si parla dell'uso corretto della voce potrebbe far pensare anche ad una semplice *recitatio*, ma l'uso del verbo *agere* (*iuvenem agant*) tipico del linguaggio teatrale, deporrebbe proprio in favore di una *performance* scenica. Non è deducibile dal testo, invece, se questa potesse coinvolgere un vasto pubblico o se fosse destinata ad un gruppo ristretto: in effetti il tono con il quale Quintiliano si rivolge al proprio lettore lascerebbe supporre una diffusa condivisione di gusti, ma si tratta di una ipotesi.

18 Quint. *inst*. 11, 3, 89.

Presso il *grammaticus*, dunque, l'allievo imparava a riconoscere la figura e a leggerla in maniera corretta; il lavoro veniva realizzato sulle opere poetiche che permettevano di memorizzare meglio le figure grazie all'ausilio della prosodia.[19] Questa impostazione aveva un forte influsso anche sulle fasi successive di apprendimento se, a detta dello stesso Quintiliano, i soggetti delle esercitazioni sulla prosopopea presso il retore continuavano ad essere desunti anche dalle opere omeriche.[20]

L'acquisizione di una capacità immedesimativa ed interpretativa non si esauriva nella scuola del grammatico con la sola lettura, ma veniva perfezionata anche con l'esecuzione di esercizi mirati. In *inst*. 1, 9, 3, infatti, Quintiliano nomina tre esercizi proginnasmatici accomunati dal metodo di svolgimento: le *chriae*, le *sententiae* e un ultimo, variamente identificato con le *ethologiae* o le *aetiologiae*. A una lettura preliminare e a una spiegazione eseguita dal maestro, doveva seguire la trascrizione ad opera dell'allievo:

> *Sententiae quoque et chriae et ethologiae subiectis dictorum rationibus apud grammaticos scribantur, quia initium ex lectione ducunt: quorum omnium similis est ratio, forma diversa, quia sententia universalis est vox, ethologia personis continetur.*[21]
>
> Visto che traggono spunto dalla lettura, presso i grammatici si sviluppino anche massime, crie ed etologie, dopo che il maestro abbia dato spiegazione di quanto vi si dice: in tutti questi esercizi il principio è simile, ma hanno forma diversa, poiché la massima è una proposizione generale, mentre l'etologia riguarda persone particolari (trad. [Calcante-]Corsi).

Il problema è duplice: innanzitutto se qui si possa accettare la congettura *ethologiae*/*ethologia*, ed in secondo luogo se l'esercizio possa essere identificato con l'*ethopoiia*, presente nel canone proginnasmatico greco. La lettura *ethologiae*/*ethologia* è ricostruita a partire dal codice A;[22] il codice B, invece, presenta *aetiologiae*/*aetiologia*[23] introducendo un nuovo esercizio che non rientra nel tradizionale

19 Quint. *inst*. 1, 8, 15.

20 Quint. *inst*. 3, 8, 53; vd. Fernández Delgado – Ureña Bracero (1991); Ureña Bracero (1999). Questa preferenza per Omero derivava probabilmente dalla tradizione didattica greca, per la quale cf. *infra*, p. 179.

21 Nell'accogliere la congettura *ethologia* mi discosto dall'edizione di Winterbottom I (1970) che preferisce *aetiologia* e dalla traduzione di Corsi ("eziologia").

22 Il codice A presenta *aethiologiae* (o *ethimologiae*/*ethymologiae*). La congettura *ethologiae* è accolta da Radermacher I (1935) 55–56 e nell'edizione di Russell I (2001) 210–211, ed è stata difesa da Granatelli (1995) 144. La studiosa fa notare che era piuttosto comune lo scambio tra dittongo e vocale singola, mentre più difficile la sostituzione di *t* con *th*, in considerazione anche del fatto che il copista di A tende ad eliminare l'*h* anche laddove sarebbe necessaria. In questo caso *ethologia* sarebbe *lectio difficilior*.

23 La lezione è accolta da Colson (1924) 117–118 e da Winterbottom (1970a) 67–68.

canone proginnasmatico greco, al quale, invece, Quintiliano è molto fedele.[24] Chi sostiene la lezione *aetiologiae*/*aetiologia* considera l'esercizio una tipologia particolare di *chria*, in cui si esplica la ragione della parola o dell'atto narrato.[25] In realtà Quintiliano sembrerebbe alludere a questo tipo di *progymnasma* in *inst*. 2, 4, 26, laddove segnala che i suoi maestri lo preparavano alle cause congetturali con un esercizio molto simile alle *chriae*, in cui gli si chiedeva di spiegare per quale motivo a Sparta Venere fosse rappresentata in armi; accogliendo, dunque, *aetiologiae*/*aetiologia*, ci sarebbe una inutile quanto improbabile ripetizione.[26] Del resto, questa lezione sembrerebbe confermata da quanto asserisce lo stesso Quintiliano, che, pur riconoscendo una *ratio* comune a tutti questi esercizi, sente l'esigenza di specificare che la sentenza è universale, mentre l'*ethologia*/*aetiologia personis continetur*. In effetti presso gli antichi la sentenza era considerata diversa dalla *chria* solo per il fatto che quest'ultima si riferiva ad un protagonista (χρεία ἐστὶν ἀπομνημόνευμα σύμτομον εὐστόχως ἐπί τι πρόσωπον ἀναφέρουσα),[27] mentre la sentenza aveva carattere universale ed era anonima (*sententia est dictum impersonale ut «obsequium amicos, veritas odium parit»*);[28] se l'*aetiologia* è una tipologia

24 Cf. Quint. *inst*. 2, 4; per una comparazione fra gli esercizi proginnasmatici degli autori dal I al V sec. d. C. vd. Granatelli (1995) 141.

25 Cf. Theon *RhG* II, p. 98, 8–12. Spengel = p. 20 Patillon. Questa tesi è sostenuta da Robinson (1920) 378–379 e ripresa da Colson (1924) 118; Winterbottom (1970a) 67–68; Bonner (1986) 325–326. In particolare Bonner ritiene che l'*aetiologia* fosse un detto di natura paradossale sul quale l'allievo doveva fornire una spiegazione. Questa deduzione viene fondata su un passo di Aristotele (*rhet*. 1394a 19–1394b 6) in cui si distingue la massima generalmente accettata da quella controversa, che prevede una interpretazione. Per Bonner, inoltre, Quintiliano con l'espressione *personis continetur* alluderebbe al fatto che la spiegazione era attribuita ad un personaggio specifico.

26 Quintiliano (*inst*. 2, 4, 26) afferma che un altro tema su cui vertevano le esercitazioni relative alle cause congetturali riguardava la raffigurazione di Cupido alato con fiaccole ed armi: anche in questo caso all'allievo si chiedeva di addurre le motivazioni di tale scelta. Che questo esercizio fosse realmente un problema per gli studenti delle scuole di retorica è testimoniato nel *Romanzo di Metioco e Partenope*, dove il giovane misconosce tali credenze relative al dio, definendole adatte solo a giovani ingenui, ancora in una fase iniziale della loro formazione (in particolare P.Berol. 9588+2179+7927, col. II, 22–35 [Hägg – Utas (2003) 23–35]). Si tratta di un'importante attestazione che convalida quanto testimoniato da Quintiliano; cf., in proposito, Stramaglia (1996) 124 sulla scia di Reitzestein (ivi cit.).

27 Aphthon. *RhG* X, p. 3, 21–22 Rabe = p. 114 Patillon. Cf. anche Theon *RhG* II, p. 96, 19–21 Spengel = p. 18 Patillon; Nicol. *RhG* XI, p. 6, 4–6 Felten. Utili chiarimenti sull'uso della *chreia* nella scuola antica in Luzzato (2004).

28 Isid. *orig*. 2, 11, 2 e ugualmente 2, 21, 14: *Nam inter chriam et sententiam hoc interest, quod sententia sine persona profertur, chria sine persona numquam dicitur* ("La differenza tra cria e massima, infatti, consiste nel fatto che la seconda è proferita senza specificazione di persona, mentre la prima non è mai espressa in modo impersonale" trad. Valastro Canale).

specifica di *chria*, allora si giustificherebbe l'affermazione di Quintiliano. Ciò che non è chiaro, però, è per quale motivo allora l'autore non ponga a confronto direttamente le *chriae* (tra l'altro presenti nell'elenco quintilianeo) con le *sententiae*, ma piuttosto le *aetiologiae*, e soprattutto perché subito dopo aver fatto questa distinzione parli in maniera specifica delle *chriae*, come fossero cosa diversa dagli esercizi appena citati, chiarendone anche le varie tipologie.[29] Inoltre, va specificato che tutti coloro che menzionano l'*aetiologia* la considerano sempre una figura;[30] come esercizio compare solo in un passo di Svetonio,[31] ma anche in questo caso si tratta di un brano piuttosto controverso, per il quale si dubita della corretta lezione.[32] Svetonio elenca una serie di esercizi che venivano svolti nella scuola del grammatico: *problemata, paraphrasis, adlocutiones, ethologiae/aetiologiae*.[33] Il termine con cui l'autore intende designare l'ultimo esercizio non

29 Quint. *inst.* 1, 9, 4: *Chriarum plura genera traduntur: unum simile sententiae, quod est positum in voce simplici: «dixit ille» aut «dicere solebat»; alterum quod est in respondendo: «interrogatus ille», vel «cum hoc ei dictum esset, respondit»; tertium huic non dissimile: «cum quis dixisset aliquid» vel «fecisset»* ("Di crie sono tramandati più generi: uno, simile alla massima, che risiede in un semplice enunciato: «egli disse» o «soleva dire»; un altro che consiste in una risposta: «quello, interrogato» o «essendogli stato detto, rispose»; il terzo non è dissimile dal precedente: «avendo uno detto qualcosa», o «fatto» trad. [Calcante-]Corsi). Questa aporia può essere risolta se si accetta l'interpunzione proposta da Viljamaa (1988) 192. Gli editori separano la menzione dell'etologia/eziologia e della sentenza dalla trattazione della *chria*, mettendo un punto fra *continetur* e *chriarum*; ponendo virgola prima di *chriarum* Quintiliano si riferirebbe a tutti e tre gli esercizi, specificandone le particolarità. Questa soluzione, in realtà, era già stata suggerita da Winterbottom (1970a) 68: «Quintilian may, however, be saying that all three are different. A *sententia* is universal, *aetiologia* particular, and *chriae* something rather more complex», sebbene la preferenza dello studioso andasse per la lezione *aetiologia*.

30 Isid. *orig.* 2, 21, 39: *Aetiologia est, cum proponimus aliquid eiusque causam et rationem reddimus* ("L'eziologia si dà quando esponiamo la causa e la ragione d'essere di un nostro argomento" trad. Valastro Canale); Rut. Lup. 21, 8–18 Halm. Quintiliano, invece, addirittura esita a considerarla come figura (*inst.* 9, 3, 93), il che renderebbe ancora più improbabile un suo inserimento da parte dell'autore fra gli esercizi scolastici. Infine, occorre ricordare che Agostino la definisce un metodo di esposizione in *gen. ad litt.* 2, 2, p. 461, 8 Zycha: *Aetiologia, cum causae dictorum factorumque redduntur* ("Eziologia, quando si riferiscono le cause di detti e fatti"); *util. cred.* 3, 5 Zycha: *Omnis igitur scriptura, quae testamentum vetus vocatur, diligenter eam nosse cupientibus quadrifariam traditur: secundum historiam, secundum aetiologiam, secundum analogiam, secundum allegoriam* ("Tutta la scrittura, dunque, che è detta Antico Testamento, è tramandata a noi, desiderosi di conoscerla, secondo quattro modalità di lettura: secondo la storia, la ricerca delle cause, l'analogia e l'allegoria").

31 Suet. *gramm.* 4, 7.

32 Robinson (1920) 370–372 e Vacher (1993) 73, preferiscono, per ragioni paleografiche, *aetiologiae*: per i due studiosi è piuttosto inverosimile che tutti i manoscritti presentino lo stesso errore di inserzione delle lettere *i* o *y* fra le lettere *t* o *th* e *o*.

33 Il primo esercizio corrisponde, verosimilmente alle *theseis* (cf. Arist. *Top.* 104b 29 ss., ma vd. anche Jullien [1885] 315–316; Kaster [1995] 101); le *adlocutiones* sono, secondo la testimonianza

è chiaro neppure nei manoscritti svetoniani, che presentano molteplici varianti: alcuni editori adottano *aetiologiae*, altri *ethologiae*, ambedue le soluzioni possibili dal punto di vista paleografico.[34] Dal momento che l'esercizio immediatamente precedente consiste nel pronunciare discorsi inventati, le *adlocutiones*, da cui risulti chiaro l'*ethos* dell'oratore, allora il riferimento all'*ethologia* sarebbe più opportuno, perché richiesto dal contesto e ciò avvalorerebbe la possibilità che questa sia la lezione preferibile anche nel passo quintilianeo. È difficile, però, stabilire con certezza in cosa consistesse precisamente l'esercizio.

Il termine nei testi latini compare, oltre ai due casi suddetti, in Seneca filosofo, che descrive l'*ethologia* assimilandola al *charakterismos*, fornendo alcuni dettagli utili a chiarire la reale natura del *progymnasma*:

> *Ait utilem futuram et descriptionem cuiusque virtutis; hanc Posidonius «ethologian» vocat, quidam «charakterismon» appellant, signa cuiusque virtutis ac vitii et notas reddentem, quibus inter se similia discriminentur.*[35]
>
> Dice (scil. Posidonio) inoltre che può essere utile anche la descrizione di ciascuna virtù, da lui chiamata «etologia», da altri «caratterismo». È un metodo che ci dà, per così dire, le impronte di ogni virtù e di ogni vizio, e fornisce quelle note caratteristiche che permettono di distinguere le qualità simili fra loro (trad. Monti).

Il contesto in cui è inserito questo riferimento è, per l'appunto, pedagogico: la testimonianza di Posidonio è addotta a conferma dell'insufficienza di quegli insegnamenti che si fondano esclusivamente sui precetti. Il filosofo, al contrario,

---

di Prisciano (*GLK* 3, 437, 30–31= *praex*. 45, 7–8 Passalacqua), dei discorsi che si adatterebbero ai costumi e agli stati d'animo delle persone: ad esempio quali parole avrebbe potuto usare Andromaca per esprimere il dolore per la morte del marito. Si tratta, probabilmente, della *sermocinatio* (*Rhet*. *Her*. 4, 52, 65), che in Quintiliano assume il nome di *dialogos* (*inst*. 9, 2, 31–32), ma l'autore non la considera una figura a parte rispetto alla prosopopea (*inst*. 9, 2, 37). Il termine *adlocutio* è usato specificamente per indicare il *progymnasma* anche da Empor. *rhet*. 561, 2; 562, 9 Halm; come figura in Quint. *inst*. 9, 2, 37.

34 Ad esempio Kaster (1995) 8, adotta la lezione *aetiologiae*; Roth (1891) 259 e Della Corte (1968[3]) 79 accettano *aethologiae*.

35 Sen. *epist*. 95, 65. È curioso che nello stesso passo Seneca parli anche dell'*aetiologia* intesa come ricerca delle cause: *His adicit causarum inquisitionem, aetiologian quam quare nos dicere non audeamus, cum grammatici, custodes Latini sermonis, suo iure ita appellent, non video* ("Aggiunge poi la ricerca delle cause, o etiologia [non vedo, infatti, perché non dovremmo usare anche noi questa parola, se la usano, a buon diritto, i grammatici, custodi della lingua Latina]" trad. Monti). C'è chi ha visto nel riferimento ai *grammatici* una prova che l'esercizio quintilianeo, affidato proprio a questi maestri, fosse l'*aetiologia* (Robinson [1920] 378; Colson [1924] 119); ma qui Seneca sembrerebbe semplicemente alludere al fatto che i *grammatici* erano i principali esperti delle varie tipologie di figure (cf. Quint. *inst*. 1, 5, 7).

rivendica il valore formativo della descrizione in generale e nello specifico degli *exempla virtutis*, che con la loro concretezza meglio si imprimono nella mente dell'allievo. Chi, ad esempio, vuole presentare il temperante, descriverà le azioni attraverso le quali si manifesta il suo *ethos* e lo stesso metodo viene applicato alla descrizione dei vizi. È ovvio che Seneca e Posidonio parlano di una formazione morale, ma questo intento sembrerebbe alluso anche nel passo quintilianeo. Il retore, infatti, sceglie solo quegli esercizi che abbiano un'utilità per l'educazione morale del bambino,[36] come le sentenze, le *chriae* e quindi anche la descrizione di vizi e virtù caratteristica dell'*ethologia*: sarebbe questa, allora, la *ratio* comune ai tre esercizi cui accenna l'autore (*omnium similis est ratio*). Quanto all'analogia con il *charakterismos*, importanti chiarimenti provengono da Rutilio Lupo,[37] retore del I sec. d. C., il quale spiega che corrisponde alla descrizione dei vizi e delle virtù della persona di cui l'oratore parla, e ne presenta l'esemplificazione attraverso la rappresentazione dettagliata del comportamento di un crapulone. Sulla base dei dati raccolti, si può, quindi, avanzare una ipotesi sulla reale natura dell'esercizio proposto da Quintiliano nonché sostenere la maggiore pertinenza della lezione *ethologia*.

Prima di procedere in questa direzione, però, va sottolineata la coincidenza terminologica fra le figure e i corrispettivi *progymnasmata* registrata, ad esempio, per l'*adlocutio*;[38] a questo si aggiunga l'estrema incertezza relativa ai confini delle figure sulla caratterizzazione dei personaggi[39] – confini non del tutto chiari neppure ai *grammatici*, che realizzavano frequenti sovrapposizioni e assimilazioni:[40] il tutto ingenerava una grande confusione e una enorme varietà di figure/esercizi. Si potrebbe allora supporre che l'*ethologia* corrisponda alla descrizione dei tratti morali e caratteriali di un personaggi-tipo, come l'avaro, il gaudente, l'ambizioso etc., secondo quanto, ad esempio, era previsto nella *Rhetorica ad Herennium* per la

36 Viljamaa (1988) 201; Quintiliano ribadisce l'importanza della formazione morale nella prima fase dell'educazione in *inst*. 1, 1, 36.

37 Rut. Lup. 16, 1–17, 3 Halm. Presso i retori greci la figura rappresenta, piuttosto, la descrizione fisica del personaggio (cf. Calboli ([1993²] 418–419), mentre negli autori latini sembra avere un significato meno specifico.

38 Cf. *supra*, p. 155–156 n. 33.

39 Accanto alla *effictio* (*Rhet. Her.* 4, 49, 63), corrispondente alla descrizione fisica del personaggio, si trovano la *notatio* (4, 50, 63), la *sermocinatio* (4, 52, 65) e la *conformatio* (4, 53, 66).

40 Cf. Cic. *orat*. 138; *de orat*. 3, 204–205. A riprova di questa fluttuazione terminologica può essere citato l'esempio dello stesso Quintiliano, il quale, assimilando la *sermocinatio* ai διάλογοι greci, polemizza con coloro che la consideravano diversa dalla prosopopea (*inst*. 9, 2, 31–32). Per una disamina attenta di queste figure cf. Calboli (1993²) 418–428, il quale afferma che "le tre figure della *notatio*, della *sermocinatio* e della *conformatio* sono strettamente imparentate fra di loro" (*ibi* 420).

notatio/ethopoeia,[41] una figura parzialmente diversa dall'*adlocutio/sermocinatio* e in cui la componente mimetico-dialogica aveva un ruolo marginale rispetto a quella descrittivo-comportamentale.[42]

A questo si aggiunga il fatto che, se si accettasse la lezione *aetiologia*, verrebbe a mancare nell'elenco stilato da Quintiliano uno dei più comuni *progymnasmata*, sostituito da un esercizio che, invece, non era assolutamente noto. Le testimonianze relative all'*ethopoeia*, infatti, sono numerosissime: non solo l'esercizio è menzionato in tutti i trattati di retorica, ma anche nei papiri scolastici egizi è il più attestato; possediamo ora veri e propri repertori usati dal maestro *ad exemplum* e saggi di allievi, riconoscibili dal loro carattere inequivocabilmente scolastico, che non lasciano alcun dubbio sul ruolo di questo esercizio, che veniva praticato anche in forma poetica.[43] Si ha, inoltre, notizia di pubbliche gare di composizione[44] a cui partecipavano i giovani ad un'età in cui, plausibilmente, frequentavano ancora il *grammaticus*; fra i componimenti presentati in queste occasioni vi erano anche etopee in versi. Giova, infine, ricordare che nei *Romulea* di Draconzio[45] è contenuta un'etopea in versi dai caratteri chiaramente proginnasmatici. Nella *Praefatio* al

41 *Rhet. Her.* 4, 50, 63: *Notatio est, cum alicuius natura certis describitur signis, quae, sicuti notae quae naturae sunt adtributa* ("L'etopea è quando si descrive la natura di qualcuno con tratti certi, che sono attribuiti alla natura come vere e proprie note"). Cf. Calboli (1993²) 418.

42 Tanto più questo è valido per Svetonio, il cui elenco è piuttosto approssimativo, per cui accanto alla menzione di un esercizio che riproduceva il discorso di un dato personaggio (*adlocutio/sermocinatio*) poteva benissimo essere accostato un altro che vi si sovrapponeva parzialmente (*ethologia/notatio*). Concordo pienamente con l'interpretazione di Kayser (1854) *ad loc.* e di Caplan (1954) *ad loc.*, per i quali la *notatio* nella *Rhetorica ad Herennium* corrisponde all'*ethopoiia* e la *sermocinatio* ai *dialogoi* (= *adlocutiones*) ricordati da Quintiliano (*inst.* 9, 2, 31).

43 Zalateo (1961) 160–235; Stramaglia (1996) 108–109; Stramaglia (2003) 228.

44 L'esempio più emblematico in questo senso è quello di Quinto Sulpicio Massimo, fanciullo prodigio, che a soli undici anni, nel 94 d. C., partecipò alla gara di poesia greca nei quadriennali agoni Capitolini. Pur non avendo riportato la vittoria, egli si distinse fra i coetanei per capacità espressive e di rielaborazione dei modelli tradizionali; morto poco dopo, i genitori gli dedicarono un rilievo con un monumento bilingue (*IGUR* 1336) in cui era raffigurato nell'atto di recitare i suoi versi. Il componimento da lui presentato è un'etopea, composta in maniera estemporanea su un tema proposto dai giudici, e precisamente le parole di rimprovero rivolte da Zeus a Helios per aver dato il carro a Fetonte. Si tratta di un tema scolastico piuttosto diffuso, come attestano i papiri (*P.Lond.Lit.* 51); sull'argomento vd. Fernández Delgado – Ureña Bracero (1991) 24. Pochi anni dopo Quinto Sulpicio Massimo, un giovane tredicenne risultò addirittura vincitore allo stesso agone; tali *performances* pubbliche erano, dunque, l'ideale prosecuzione di una prassi scolastica ben consolidata, che prevedeva continue esibizioni di fronte al maestro (Stramaglia [2010] 130–135). Cf. anche, a questo proposito, Nocita (2000) 81–100; Cribiore (2001) 240–241; Agosti 2005 (36–37).

45 Drac. *Romul.* 4.

carme il poeta chiarisce che il componimento è un omaggio al *grammaticus Felicianus*,[46] che gli ha infuso una conoscenza così profonda del latino da renderlo capace di comporre in versi.[47] Che l'opera si configuri come una riproposizione di un vero e proprio *progymnasma* si desume dalla struttura e dal rigoroso rispetto delle norme del genere:[48] il componimento appare, dunque, un tipico esempio di quella tendenza al "prolungamento della scuola nella vita degli adulti"[49] caratteristica del tardoantico. Draconzio, non a caso, sceglie di omaggiare il suo ex maestro con una composizione in cui era solito cimentarsi negli anni in cui frequentava il maestro *Felicianus*.[50] Si tratta, evidentemente, di tipologie più avanzate di questo esercizio che veniva trattato a più livelli e in più forme, ma ciò che risulta evidente è la sua presenza costante nel *curriculum* scolastico del *grammaticus*, cosa che non poteva sfuggire a Quintiliano.

Alla luce di queste testimonianze sembrerebbe verosimile ipotizzare che l'*ethologia*, nell'ambito di una gamma differenziata e graduale di esercizi di 'caratterizzazione' fosse una tipologia piuttosto semplice, che non prevedeva l'uso del discorso: così si chiarirebbero anche la sua collocazione anticipata all'interno del canone proginnasmatico quintilianeo e l'accostamento all'*adlocutio* nel testo svetoniano, che per il discorso, invece, si distingueva. La parola *ethologia*,

46 Feliciano fu probabilmente uno dei primi *magistri* a riaprire una scuola di *grammatica* dopo l'invasione vandalica (De Prisco [1974] 176–177), in cui accolse barbari e romani (Drac. *Romul.* 1, 13–14).

47 Drac. *Romul.* 3, 16–18: *…de vestro fonte, magister, / Romuleam laetus sumo pro flumine linguam / et pallens reddo pro frugibus ipse poema* ("…dalla vostra fonte, maestro, non traggo acqua, ma la lingua di Romolo e restituisco a mia volta pallidamente non frutti, ma un poema").

48 Primo fra tutti il forte rilievo attribuito alla connotazione etica del semidio in balia degli eventi, nonché alla componente patetica dovuta alla situazione contingente (etopea mista); in secondo luogo il rispetto della tripartizione cronologica; infine, lo stesso titolo che allude alla forma allocutoria, tipica delle etopee (*Verba Herculis cum videret Hydrae serpentis capita pullare post caedes*). Per i *tituli* delle etopee cf. Fournet (1992) 254–255; per l'analisi dei caratteri proginnasmatici in *Romul.* 4 ed in generale per il tema delle fatiche di Ercole nell'etopea scolastica, cf. Amato (2005) 132–138.

49 Il primo ad esprimersi in questi termini fu Vössing (1997) 37–45; 216–217; 605–610; così anche Cribiore (2001) 238–244; Stramaglia (2003) 229–230; Stramaglia (2010) 133–134; Nocchi (2013a).

50 Sull'ampio dibattito relativo all'origine dei componimenti di Draconzio nel senso qui indicato vd. D'Annouville – Stoehr-Monjou (2008) 34; De Gaetano (2009) spec. 119 e 369. Frassinetti (1949) 358, invece, fu il primo e il più convinto sostenitore della natura propriamente scolastica di queste opere. In particolare, per *Romul.* 4, lo studioso fonda la sua ipotesi sul *titulus* anteposto a *Romul.* 3 e 4, che recita: *Incipit praefatio ad Felicianum grammaticum: cuius supra in auditorio cum adlocutione* ("Inizia il proemio con un discorso per il grammatico Feliciano di cui sopra, nella scuola"), in cui *auditorium* designerebbe la scuola di Feliciano secondo quanto si dedurrebbe da *Romul.* 1, 12–14. L'esercizio, sostiene Frassinetti, era probabilmente destinato alla recitazione in qualche occasione speciale, ma sempre in ambito scolastico.

dunque, si spiegherebbe non nel senso di discorso pronunciato secondo l'*ethos* del personaggio, bensì come descrizione dell'*ethos* attraverso il comportamento di personaggi-tipo. Seneca, inoltre, dice che è proprio grazie all'*ethologia* che si distinguono le caratteristiche individuali, un'osservazione che richiama molto da vicino le parole di Quintiliano in *inst*. 1, 9, 3: *sententia universalis est vox, ethologia personis continetur*. Questa definizione, a ben vedere, si adatta molto meglio all'*ethologia* come descrizione di caratteri – basata, quindi, sulle persone – piuttosto che l'*aetiologia*, ovvero 'ricerca di cause'.

Un'ultima conferma del significato da attribuire al termine *ethologia* proviene proprio dal teatro: i corradicali ἠθολόγος ed ἠθολογέω sono strettamente legati alla professione dell'attore. Cicerone vi fa riferimento in due passi del *De oratore* in cui precisa in cosa consista il *ridiculum*: esso si manifesta *in re* quando l'oratore fa la caricatura dei propri avversari, mimandone i gesti, la voce, gli atteggiamenti e anche i difetti, così che gli ascoltatori abbiano l'impressione di assistere ai fatti, ma senza ricadere negli eccessi dei mimi etologi.[51] La stessa osservazione vale per il *ridiculum in dicto,* suscitato per lo più dalle battute pungenti: ma anche in questo caso Cicerone esorta ad evitare *mimorum et ethologorum similitudo*.[52]

Se i *mimi* e gli *ethologi* costituiscono un esempio deleterio per l'oratore, la cui imitazione a scopo ironico non deve mai scadere nella volgarità, risulta chiaro comunque che questi sono imitatori dell'*ethos* di un personaggio, secondo il significato che è stato attribuito anche all'esercizio dell'*ethologia*, sebbene quest'ultimo sia limitato ad un ambito descrittivo e non performativo.

Si può ipotizzare, dunque, che gli esercizi relativi alla caratterizzazione dell'*ethos* prevedessero una certa gradualità e che in questa prima fase non fosse prevista anche una competenza 'mimetica' da parte dell'allievo, ancora impegnato in semplici esercizi di declinazione (*chriae*) e di memorizzazione (*sententiae*): che l'*ethologia*/*ethopoeia* rivestisse, però, una notevole importanza sin dalla scuola del *grammaticus* si desume dalla sollecitudine con cui Quintiliano raccomanda in maniera particolare a questo maestro di *infigere* nell'animo dei propri allievi la convenienza dei caratteri (*quid personae cuique convenerit*).[53] L'esercizio, come avviene per altri nell'*Institutio*,[54] viene ripreso a livelli successivi,[55] pur iniziando in una fase piuttosto precoce.

---

51 Cic. *de orat*. 2, 242–243.

52 Cic. *de orat*. 2, 244.

53 Quint. *inst*. 1, 8, 17.

54 Si pensi, solo a titolo esemplificativo, alla *narratio*, che viene affidata al grammatico per quanto riguarda il racconto mitologico e la commedia, al retore per quella storica (cf. Quint. *inst*. 1, 9, 6 e 2, 4, 2).

55 Precisamente in occasione dell'esercizio declamatorio: cf. Quint. *inst*. 6, 2, 17. Giustamente Granatelli (1995) 144 sostiene che anche l'esercizio della prosopopea, di cui l'autore parla

Cicerone, ad esempio, testimonia la pratica nelle scuole latine di un simile *progymnasma*, per il quale il teatro costituiva ancora il principale modello: si tratta della *narratio in personis*.[56] L'oratore divide la *narratio* in tre tipologie:[57] quella che contiene l'essenza della controversia e su cui si discute, il resoconto delle circostanze attinenti alla causa, ed infine un terzo genere estraneo alle cause, ma praticato come esercizio sotto forma di elaborato scritto o di lettura (*dicitur et scribitur*).[58] Quest'ultimo genere, che riguarda le esercitazioni scolastiche, è ulteriormente diviso in due esercizi, di cui uno si riferisce ai fatti,[59] l'altro alle persone. La narrazione che *in personis maxime versatur* è fatta in modo tale da dare l'impressione di scorgere, insieme agli stessi fatti, sia le parole che lo stato d'animo dei personaggi. Allo scopo di esemplificare l'esercizio viene riportato un brano tratto dagli *Adelphoe* di Terenzio,[60] in cui Micione cerca di riprodurre il rigore di Demea attraverso le parole con cui egli stesso era stato rimproverato dal fratello per il suo eccessivo permissivismo:

> *Venit ad me saepe clamitans: «Quid agi, Micio?*
> *cur perdis adulescentem nobis? cur amat?*
> *cur potat? cur tu his rebus sumptum suggeris,*
> *vestitu nimio indulges? nimium ineptus es».*
> *Nimium ipse est durus praeter aequumque et bonum.*
>
> Spesso viene da me urlando: «Ma che fai Micione? Perché mi rovini quel ragazzo? Perché va dietro all'amore? Perché beve? Perché gli passi i soldi per queste cose? Perché lo assecondi tanto nel vestire? Sei proprio uno stupido». Ma è lui che è troppo severo, oltre il giusto e il conveniente (trad. Greco).

---

in 3, 8, 49–54, è del tutto diverso dall'*ethologia*, per cui è possibile che Quintiliano assegni il primo al grammatico e la seconda al retore: questa considerazione smonterebbe l'obiezione di Colson (1924) 118, per il quale l'unico esercizio quintilianeo di questo genere sarebbe quello contenuto in 3, 8, 49–54, il che farebbe apparire fuori luogo la congettura *ethologia*. Del resto, anche Teone sembra accennare ad una certa gradualità del *progymnasma*, parlandone prima a proposito dell'esercizio della favola (*RhG* II 75, 17–18 Spengel = p. 34 Patillon), poi dedicandogli una sezione a parte (*RhG* II 115, 11–118, 6 Spengel = p. 70 Patillon).

56 Cic. *inv.* 1, 27; Calboli Montefusco (1988) 57–61 individua un'allusione a questo esercizio in *inst.* 4, 2, 2, ma in questo caso l'autore sembra fare una presentazione del personaggio, piuttosto che simularne i sentimenti e il carattere.

57 Cf. *Rhet. Her.* 1, 8, 12.

58 Per la stesura scritta dell'esercizio della *narratio*, vd. *inst.* 1, 9, 6 e 2, 4, 15. Barwick (1928) 282 non collega questa esercitazione con la dottrina proginnasmatica, ma con le esercitazioni letterarie in occasione delle quali si spiegherebbero le tecniche relative alla gestualità.

59 Cf. cap. 2, p. 50.

60 Ter. *Ad.* 60–64.

Il teatro, ancora una volta, costituisce un modello per l'oratore, non solo per l'importanza che nella commedia riveste la caratterizzazione dei personaggi,[61] ma per le stesse modalità enunciative che essa impiega per fornire allo spettatore un *exemplum* del carattere del personaggio mimato. Sotto questo aspetto lo stile di Terenzio è perfetto perché consono ai personaggi e alle circostanze. Subito dopo il riferimento al comico, infatti, Cicerone insiste sul concetto di *festivitas*,[62] ovvero la duttilità nel cambiare le modulazioni dei toni in relazione ai sentimenti, presentando una gamma di sfumature d'animo che, se usata in maniera appropriata, conferisce brio alla *narratio*: anche in questo caso si tratta di una modalità interpretativa, vicina alla prassi teatrale. In questo caso l'esercizio implica un impegno maggiore rispetto alla semplice capacità descrittiva: all'allievo, infatti, si richiedono qualità mimetiche che si estrinsecano nella forma dialogica.

Un esempio concreto di come si svolgesse l'esercizio nella scuola del *grammaticus*, ma a un livello più avanzato, è contenuto nelle *Confessiones* di Agostino:[63] questi era costretto dal maestro a 'riferire' le parole con le quali Giunone manifestava la sua ira per non essere riuscita a tenere lontano Enea dall'Italia. Gli veniva richiesto non solo di trasporre i versi in prosa, ma anche di simulare i sentimenti relativi alle idee, tenendo conto della dignità della persona e del suo stato d'animo in una determinata circostanza: un discorso, quindi, mimetico, in cui erano indispensabili le capacità immedesimative e interpretative dell'allievo. La testimonianza, ovviamente, si riferisce ad un'epoca più tarda, ma la persistenza dei metodi didattici non è certo una novità. Inoltre è significativo che l'esercizio di *ethopoeia* segua immediatamente quello della parafrasi, successione che si ritrova anche nell'elenco dei *progymnasmata* attribuiti da Quintiliano al *grammaticus*.[64] Per di più è inserito chiaramente in una fase iniziale di apprendimento; l'autore, infatti, nello stesso contesto parla di acquisizione del greco (*conf.* 1, 13, 20), di lettura di Omero (1, 14, 23) e Virgilio (1, 13, 21), quindi di poesia, da sempre oggetto di studio presso il *grammaticus*; del resto, egli separa questa prima fase

61 Di questa caratteristica è ben cosciente Quintiliano, che fra le letture consigliate agli studenti inserisce anche la commedia, soprattutto quella di Menandro, *cum per omnis et personas et adfectus eat* (*inst.* 1, 8, 7). A questo proposito cf. anche *inst.* 10, 1, 71. Inoltre l'autore in 6, 2, 20 sostiene che il *pathos* è più vicino alla tragedia, mentre l'*ethos* alla commedia, perché l'uno esprime sentimenti più forti, l'altro più pacati.

62 Un riferimento analogo in *de orat.* 2, 328: *Sed et festivitatem habet narratio distincta personis et interpuncta sermonibus* ("Una narrazione, ove entrano vari personaggi, e che sia spezzata in vari discorsi ha brio e vivacità" (trad. Norcio).

63 Aug. *conf.* 1, 17, 27 (il riferimento è a Verg. *Aen.* 1, 38); una conferma di questo esercizio, per quanto basato su un passo differente, è contenuta in Empor. *rhet.* 563, 26–27 Halm (cf. Pirovano [2013] 14).

64 Quint. *inst.* 1, 9, 2–3.

della fanciullezza, in cui è collocato l'esercizio, da quella dell'adolescenza, cui è dedicato il secondo libro delle *Confessiones*. Siamo di fronte ad una forma ancora più complessa dell'esercizio in quanto l'allievo deve riprodurre i sentimenti di un personaggio definito, tratto del mito o della storia, con una personalità dai connotati precisi e in una situazione emotivamente coinvolgente. Agostino, inoltre, parla di recitazione (*mihi recitanti*) a proposito della *performance* di fronte ai compagni e ai maestri: evidentemente, in questo caso l'allievo doveva memorizzare le parole ed esporle in forma orale.

Dall'esame delle testimonianze risulta chiaro che l'esercizio era praticato secondo diverse modalità:[65] i maestri talvolta preferivano un'esposizione scritta, talaltra orale, e potevano richiedere ai propri allievi forme più o meno complesse, che andavano dalla semplice descrizione all'esecuzione di vere e proprie *pièces* interpretative in cui l'allievo doveva mimare l'*ethos* di un personaggio-tipo (etopea etica) o di uno noto (etopea patetica), spesso colto nell'atto di prendere importanti decisioni (*oratio deliberativa*);[66] rimaneva, però centrale e indiscusso lo scopo dell'esercizio, ovvero individuare i tratti connotativi di un determinato *ethos*. In questo senso l'apporto della commedia era fondamentale, in quanto in essa era contenuto ogni tipo di sentimento e di carattere:[67] per questo veniva utilizzata dal *grammaticus* in occasione della *narratio in personis* o dal *comoedus*, che si dedicava alla lettura di brani comici. Del resto, se per l'acquisizione di una tecnica interpretativa la docenza dell'attore era utile, i maggiori progressi in questo senso avvenivano soprattutto presso il retore, con il quale l'allievo acquisiva competenze specifiche e si cimentava in una forma più complessa di questo esercizio che diveniva una vera e propria declamazione: il *curriculum* quintilianeo, infatti, prevedeva che a questo livello il discorso mimetico si inserisse all'interno di una *suasoria*, in cui alla difficoltà di trovare le argomentazioni necessarie per convincere l'interlocutore, si aggiungeva il bisogno di imitare l'*ethos* di un personaggio noto, ricorrendo alle sue modalità espressive.[68]

---

65 Una testimonianza di Svetonio (*rhet*. 25, 8) sembrerebbe avvalorare l'idea di un insegnamento piuttosto differenziato a Roma: *Sed ratio docendi nec una omnibus nec singulis eadem semper fuit quando vario modo quisque discipulos exercuerunt* ("Il metodo di insegnamento non fu uno per tutti, né rimase costante nei singoli, ma ciascuno istruì i suoi allievi in vario modo").

66 Ad un esercizio simile sembra alludere Persio (3, 44–47) in cui si ricordano gli stratagemmi attuati dal poeta nella giovinezza per evitare di recitare di fronte al padre le parole di Catone morente. Cf. Stramaglia (2010) 123; Pirovano (2013) e *infra*.

67 Quint. *inst*. 1, 8, 7.

68 Quint. *inst*. 3, 8, 49 (cf. *infra*).

5.3 La figura dell'etopea

Lo stretto legame fra teatro ed *ethopoeia*/*notatio* trova un puntuale riscontro nella caratterizzazione della figura ad opera di Quintiliano,[69] che ne sottolinea soprattutto l'impiego a scopo ironico. Ancora una volta l'esemplificazione è tratta da Terenzio:[70] Fedria fa il verso a Parmenone ripetendo le sue parole, evidentemente con tono canzonatorio. Il passo del *De oratore* sui *mimi* e gli *ethologi*[71] costituisce un esempio di come la figura dell'*ethopoeia* venisse applicata in ambito retorico: qui Cicerone esprime parole di elogio per quel genere di umorismo che, nel mostrare le azioni dell'uomo, ne descrive il carattere, attraverso il modo di parlare, l'espressione del volto, i movimenti. Il ridicolo si ottiene anche rifacendo il verso in modo caricaturale (*voltus et vocis imitatio*), come quando Crasso, volendo colpire l'avversario, Domizio Enobarbo, ne imitò il movimento del braccio e le movenze (*extento brachio paulum etiam de gestu addidit*), accompagnandoli con le parole che l'avversario avrebbe potuto dire per esprimere il suo dissenso. In questo caso la figura dell'etopea, usata per ridicolizzare l'avversario, si avvale del supporto dell'*actio*, convergendo in maniera evidente verso la recitazione.

5.4 Prosopopea come esercitazione presso il retore

La successiva fase di apprendimento relativa all'impiego delle tecniche immedesimative ed interpretative riguarda la prosopopea. A questo esercizio Quintiliano sembrerebbe alludere già in un passo iniziale del secondo libro, in verità piuttosto controverso, in cui direbbe che la prosopopea veniva contesa fra il grammatico ed il retore:[72]

> *Tenuit consuetudo, quae cotidie magis invalescit, ut praeceptoribus eloquentiae, Latinis quidem semper, sed etiam Graecis interim, discipuli serius quam ratio postulat traderentur. Eius rei duplex causa est, quod et rhetores utique nostri suas partis omiserunt et grammatici alienas occupaverunt. Nam et illi declamare modo et scientiam declamandi ac facultatem tradere officii sui ducunt idque intra deliberativas iudicialisque materias* (*nam cetera ut*

69 Quint. *inst*. 9, 2, 58–60; Cic. *de orat*. 3, 204: *Morum ac vitae imitatio vel in personis vel sine illis, magnum quoddam ornamentum orationis et aptum ad animos conciliandos vel maxime, saepe autem etiam ad commovendos* ("L'imitazione dei costumi e della vita con o senza personaggi, che è un ornamento magnifico del discorso è molto adatto a cattivarsi gli animi e spesso anche a commuoverli" trad. Norcio).
70 Ter. *Eun*. 155–157.
71 Cic. *de orat*. 2, 242.
72 Quint. *inst*. 2, 1, 1–3.

professione sua minora despiciunt) et hi non satis credunt excepisse quae relicta erant quo nomine gratia quoque iis habenda est, sed ad suasorias, in quibus onus dicendi vel maximum est, inrumpunt. Hinc ergo accidit ut quae alterius artis prima erant opera facta sint alterius novissima, et aetas altioribus iam disciplinis debita in schola minore subsidat ac rhetoricen apud grammaticos exerceat. Ita, quod est maxime ridiculum, non ante ad declamandi magistrum mittendus videtur puer quam declamare sciat.

Si è mantenuta, e si afferma ogni giorno di più, la consuetudine di affidare i ragazzi ai maestri di retorica più tardi di quando esige la ragione – ciò si verifica sempre se sono maestri latini, ma talvolta anche se sono greci. Due i motivi: d'un lato i retori, in particolare i nostri, hanno trascurato i loro compiti; dall'altro i grammatici si sono presi quelli altrui. I primi, infatti, ritengono proprio dovere soltanto declamare e insegnare teoria e pratica della declamazione, e questo limitatamente ai discorsi di argomento deliberativo e giudiziale (il resto lo disprezzano come non all'altezza della loro professione); i secondi, invece, non reputano sufficiente essersi fatti carico di quanto trascurato dagli altri (e di questo impegno bisognerebbe anche ringraziarli), ma arrivano a buttarsi sulle suasorie, genere per altro di grandissimo impegno retorico. Ne è seguito che i contenuti iniziali di una disciplina sono diventati i finali di un'altra, e che i ragazzi d'un'età che andrebbe rivolta a studi già più impegnativi indugiano in una scuola di livello inferiore, praticando la retorica con i grammatici. Così – massimo del ridicolo – si ritiene di dover mandare il ragazzo dal maestro di declamazione non prima che abbia imparato a declamare (trad. [Calcante-]Corsi).

Gli editori hanno scelto alternativamente di espungere *prosopopoeias* o *suasorias*:[73] se si opera una corretta contestualizzazione, come si intende dimostrare, l'allusione alla prosopopea risulta pleonastica. Quintiliano riferisce che a Roma i retori avevano abiurato alle loro funzioni di insegnamento proginnasmatico per dedicarsi esclusivamente alle declamazioni, mentre i grammatici, alla ricerca di un maggior successo, avevano usurpato tali mansioni, giungendo addirittura all'insegnamento delle *suasoriae* o delle *prosopopoeiae*.[74] Evidentemente questo

73 Mi discosto dall'edizione di Winterbottom (1970) e dalla traduzione di Corsi, preferendo espungere *ad prosopopoeias usque*, piuttosto che *ad suasorias*.

74 La divisione degli esercizi preliminari fra grammatico e retore si trova, oltre che in Quintiliano, solo in Svetonio (*gramm*. 4, 7; *rhet*. 25, 8) per cui sembrerebbe tipica delle scuole latine (cf. Stramaglia [1996] 101–102 e la bibliografia ivi cit.; Van Elst – Wouters [2005]; Wouters [2007]). Infatti Quintiliano, a proposito dei metodi didattici greci, parla di una compresenza dei due maestri (2, 1, 13), ma non è sicuro che questa fosse una pratica generalizzata (a questo proposito cf. la testimonianza straboniana riferita di seguito, che sembrerebbe smentire quanto affermato da Quintiliano). Una prova di questa trasversalità delle due materie è nella *Rhetorica ad Herennium* (4, 12, 17), in cui si pianifica la realizzazione di una successiva opera di grammatica; infine Strabone (14, 1, 48) parla di una contemporanea docenza ad opera di Aristodemo di Nisa, che insegnava retorica di mattina e di sera grammatica. In seguito alla separazione delle competenze, secondo quanto affermato da Svetonio, sembra che a Roma i maestri di primo livello avessero un campo molto più limitato: loro compito precipuo era di preparare gli studenti

processo portava a una dequalificazione dell'insegnamento, che diveniva scadente proprio perché i grammatici impartivano precetti su ciò che non conoscevano e i retori sorvolavano sulle conoscenze basilari, fornendo agli allievi una preparazione superficiale. Sono proprio questi i presupposti della nascita dell'*Institutio*, con la quale Quintiliano intende distribuire l'insegnamento secondo le competenze di ciascun docente e porre rimedio al fenomeno dilagante dell'oratoria spettacolare, che si basava sull'improvvisazione, disprezzando l'acquisizione sistematica delle competenze.

Nel passo sopra riportato, come si è accennato, il testo tràdito presenta un problema di difficile soluzione: si dice infatti che i grammatici, non contenti dei limiti

---

affinché non giungessero al retore con uno stile eccessivamente arido. Svetonio ritiene che sia proprio per continuità con il duplice insegnamento antico che i grammatici latini, dopo l'avvenuta separazione dei mestieri, ripresero (probabilmente dal canone proginnasmatico greco, già fissato in epoca ellenistica) ed in parte istituirono *ex novo* alcuni esercizi destinati a preparare il futuro oratore: i *problemata*, la *paraphrasis,* le *adlocutiones* e le *aetiologiae*/*ethologiae* (cf. *supra*); aggiunge, però, anche che, a causa dell'*infantia* e della *desidia* (*gramm*. 4, 8), i maestri a lui contemporanei non curavano più neppure quegli esercizi: eppure in passato alcuni allievi di grammatici erano talmente preparati, che potevano direttamente accedere alle tribune. Kaster (1995) 100 ritiene che in Svetonio vi sia una ricostruzione più obiettiva del rapporto fra grammatici e retori rispetto a quella fornita da Quintiliano, in quanto il biografo riconosce anche i meriti dei primi; invece il retore latino sarebbe animato fondamentalmente dal desiderio di separare i due ambiti, cosa che lo indurrebbe a dequalificare i grammatici, come dimostrerebbe anche in *inst*. 2, 1, 4: *Fines suos norit* (scil. *grammatica*), *praesertim tantum hac appellationis suae paupertate intra quam primi illi constitere, provecta* ("La grammatica conosce i propri confini, specie dopo essersi spinta tanto lontano dal ristretto dominio che il suo nome testimonia ed entro il quale rimasero i suoi primi cultori" trad. [Calcante-]Corsi). In realtà Svetonio si esprime in termini lusinghieri solo nei confronti dei maestri del passato, e proprio per sottolineare il contrasto con l'epoca a lui contemporanea. Inoltre, che l'insegnamento dei grammatici stesse subendo un lento processo degenerativo è testimoniato anche da Tacito (*dial.* 30, 1): *Transeo prima discentium elementa, in quibus et ipsis parum laboratur: nec in auctoribus cognoscendis nec in evolvenda antiquitate nec in notitia vel rerum vel hominum vel temporum satis operae insumitur* ("Lascio da parte l'istruzione elementare, per la quale pure si fa troppo poco: neppure alla conoscenza degli autori, o allo studio dell'antichità o alla notizia dei fatti o degli uomini o dei tempi si dedica sufficiente cura" trad. Lana), e non sembra che ciò si possa imputare a motivi di 'rivalità professionale'. Infine, Quintiliano riconosce spesso la nobiltà del mestiere dei grammatici, se praticato ad alti livelli (si veda, ad esempio, *inst*. 1, 4, 6). In realtà il suo atteggiamento verso i grammatici è analogo a quello mostrato nei confronti dei filosofi: si tratta, cioè, di riappropriarsi degli ambiti specifici della retorica, per operare una riorganizzazione funzionale dell'insegnamento a Roma. Sembra evidente, inoltre, che sia Quintiliano che Svetonio insistono sulla mancanza di una solida preparazione di base degli allievi a causa della tendenza, comune sia ai grammatici che ai retori, di tralasciare i primi esercizi in favore di una istruzione che permetta subito agli aspiranti oratori di esibirsi pubblicamente (si veda, a questo proposito, anche Quint. *inst*. 2, 4, 15–16; 2, 5, 2; 2, 7, 1 e *supra*, cap. 2, pp. 76–77).

imposti alla loro docenza, *ad prosopopoeias usque ad suasorias, in quibus onus dicendi vel maximum est, inrumpunt*. Gli studiosi hanno formulato varie ipotesi, anche nel tentativo di chiarire la reale natura dell'esercizio della prosopopea. Secondo la linea interpretativa più diffusa, esso rientrerebbe all'interno della più complessa *suasoria*: in questa prospettiva si è pensato, ad esempio, che *suasorias* fosse aggettivo di *prosopopoeias* [75] o, piuttosto, di espungere *ad prosopopoeias* per analogia con 2, 1, 8,[76] in cui si dice che i grammatici educano gli allievi fino alle *suasoriae*. A sostegno di questa tesi sarebbe ciò che Quintiliano asserisce in *inst*. 3, 8, 49[77] dove afferma che la prosopopea è una forma più complessa di *suasoria*, perché si deve rappresentare in maniera corrispondente l'*ethos* della persona che parla: *prosopopoeias*, quindi, potrebbe essere glossa dell'intera frase *in quibus onus dicendi vel maximum est*. Chi,[78] al contrario, preferisce espungere *ad suasorias*, giustifica la propria scelta sulla base di Tac. *dial.* 35, 4, laddove lo storico afferma che presso i retori si sperimentano due tipi di esercitazioni: le *suasoriae*, *leviores et minus prudentiae exigentes*, e perciò destinate ai fanciulli, e le controversie, più complesse; tale passo dimostrerebbe che l'espressione *in quibus onus dicendi vel maximum est* (*inst*. 2, 1, 2) non si adatta tanto alle *suasoriae* quanto alle prosopopee, a proposito delle quali Quintiliano dice in 3, 8, 49: *longe mihi difficillimae videntur prosopopoeiae*, *in quibus ad relicum suasoriae laborem accedit etiam personae difficultas*,[79] il che qualificherebbe le prosopopee come una forma avanzata di *suasoria*. *Suasorias* sarebbe, quindi, glossa di *prosopopoeias*, indotta da quanto Quintiliano dice in 2, 1, 8: il glossatore, cioè, per sanare la contraddizione fra i due passi, avrebbe aggiunto in 2, 1, 2 la parola *suasorias*. Secondo un'ipotesi diversa, la prosopopea non sarebbe una tipologia complessa di declamazione, ma un *progymnasma* per cui i vari interventi testuali sono stati volti a scindere i due esercizi (*e.g.*: *ad suasorias usque et prosopopoeias*).[80] La scelta di conservare *suasorias* nel testo, espungendo *prosopopoeias* sembrerebbe cogliere maggiormente il senso del discorso: Quintiliano, subito dopo aver denunciato l'ingerenza dei grammatici, asserisce che questi consegnano ai retori l'allievo non prima che sappia declamare, ed in effetti la *suasoria* costituiva, insieme alla *controversia*, una forma di declamazione;[81] inoltre il passo di Tacito che costituirebbe una prova

75 Per una rassegna completa delle scelte testuali operate dagli editori vd. Reinhardt – Winterbottom (2006) 41–42.
76 Granatelli (1995) 142–145.
77 Per l'analisi di questo passo cf. *infra*, pp. 168–180.
78 Winterbottom (1964) 124.
79 Cf. *infra*.
80 Cf. Reinhardt – Winterbottom (2006) 41–42.
81 Bonner (1986) 349 ss.

certa dell'allusione quintilianea alla prosopopea, in realtà istituisce un paragone esclusivo fra le *suasoriae* e le *controversiae*, rispetto alle quali solamente le *suasoriae* sono considerate più semplici. Infine, il discorso di Quintiliano ha un tenore di carattere generale, per cui qui sarebbe inopportuno alludere ad un esercizio specifico qual era la prosopopea, che per di più, soprattutto in Quintiliano, ha una sua collocazione e dimensione propria.

Quintiliano parla in maniera specifica dell'esercizio della prosopopea nell'ambito della trattazione delle *suasoriae*, in un passo che è bene qui citare per esteso:

> *Ideoque longe mihi difficillimae videntur prosopopoeiae, in quibus ad relicum suasoriae laborem accedit etiam personae difficultas: namque idem illud aliter Caesar, aliter Cicero, aliter Cato suadere debebit. Utilissima vero haec exercitatio, vel quod duplicis est operis vel quod poetis quoque aut historiarum futuris scriptoribus plurimum confert: verum et oratoribus necessaria. Nam sunt multae a Graecis Latinisque compositae orationes quibus alii uterentur, ad quorum condicionem vitamque aptanda quae dicebantur fuerunt. An eodem modo cogitavit aut eandem personam induit Cicero cum scriberet Cn. Pompeio et cum T. Ampio ceterisve, ac non unius cuiusque eorum fortunam, dignitatem, res gestas intuitus omnium quibus vocem dabat etiam imaginem expressit, ut melius quidem sed tamen ipsi dicere viderentur? Neque enim minus vitiosa est oratio si ab homine quam si a re cui accommodari debuit dissidet. Ideoque Lysias optime videtur, in iis quae scribebat, indoctis servasse veritatis fidem. Enimvero praecipue declamatoribus considerandum est quid cuique personae conveniat, qui paucissimas controversias ita dicunt ut advocati: plerumque filii patres divites senes asperi lenes avari, denique superstitiosi timidi derisores fiunt, ut vix comoediarum actoribus plures habitus in pronuntiando concipiendi sint quam his in dicendo. Quae omnia possunt videri prosopopoeiae, quam ego suasoriis subieci quia nullo alio ab his quam persona distat: quamquam haec aliquando etiam in controversias ducitur quae ex historiis compositae certis agentium nominibus continentur.*[82]

> Così, le prosopopee mi paiono di gran lunga il genere più difficile, poiché in esse alla restante fatica della suasoria s'aggiunge anche la difficoltà di riprodurre il carattere: presumo infatti che il medesimo consiglio Cesare lo darà in un modo, Cicerone in un altro, Catone in un altro ancora. Si tratta però di un esercizio davvero utile, sia perché prevede un duplice impegno, sia perché giova moltissimo anche ai poeti e ai futuri scrittori di storia; ma poi è indispensabile agli oratori stessi. Greci e Latini, infatti, hanno composto molte orazioni a uso di altri, e alla vita e alla condizione di questi altri dovettero essere adattate le idee che venivano esposte. O forse Cicerone pensò sempre allo stesso modo, o assunse lo stesso carattere, quando scrisse per Gneo Pompeo, per Tito Ampio e per gli altri? E dopo averne considerato fortuna, dignità e imprese, non arrivò a rendere l'immagine di ciascuno di coloro cui dava voce, in modo che sembrassero parlare, sì meglio, ma pur sempre loro? L'orazione infatti non è meno difettosa se discorda dal personaggio, piuttosto che dal tema cui si sarebbe dovuta accordare. Perciò si ritiene che Lisia abbia fatto benissimo a restar fedele alla realtà, nelle orazioni che scriveva per clienti non colti. In effetti, devono

82 Quint. *inst*. 3, 8, 49–52.

> considerare che cosa s'attagli a ogni persona soprattutto i declamatori, poiché ben raramente pronunciano le loro controversie come avvocati: generalmente essi diventano figli, padri, ricchi, vecchi, acidi, miti, avari, perfino superstiziosi, timidi, schernitori, così che a stento gli attori di commedie devono assumere più atteggiamenti nel recitare di quanti ne assumono costoro nel declamare. Tutti aspetti che possono parere propri della prosopopea, genere che io ho subordinato alle suasorie poiché in nulla se ne differenzia se non nella persona, la quale, peraltro, viene talvolta introdotta anche nelle controversie che, composte sulla base di narrazioni storiche, constano dei nomi precisi dei protagonisti rappresentati in azione (trad. [Calcante-]Corsi).

Dagli scarsi riferimenti di Quintiliano alle modalità di svolgimento dell'esercizio della prosopopea[83] sembrerebbe potersi evincere che per l'autore esso consistesse soprattutto nel pronunciare un discorso protrettico nelle vesti di un personaggio dotato di una identità ben precisa.

A differenza di Teone,[84] che comprende nell'esercizio discorsi di personaggi generici (il marito, il generale) e storicamente esistiti (Ciro, Dati), Quintiliano sembrerebbe piuttosto incentrarsi soprattutto sulla prosopopea di personaggi noti, dai connotati etici ben definiti (*idem illud aliter Caesar, aliter Cicero, aliter Cato suadere debebit*). Si comprende, allora, per quale motivo Quintiliano collochi l'esercizio della prosopopea in una fase piuttosto avanzata della formazione dell'oratore. Alle difficoltà comportate dalla natura persuasiva del discorso,[85] si aggiungeva lo sforzo di immedesimazione nel locutore, dotato di un proprio *ethos* e di modalità espressive storicamente determinate che l'allievo era chiamato a riprodurre. Per lo stesso motivo Quintiliano parla della prosopopea anche a proposito di quelle *controversiae* scolastiche, in cui a parlare siano personaggi storici *certis… nominibus*.[86] Dai retori greci successivi l'esercizio non sarà più definito prosopopea, ma *ethopoiia*, di cui la *prosopopoiia* diverrà una fattispecie; numerose, inoltre, saranno le sue specificità. [87] Esse sono presenti già a Quintiliano, come risulta evidente dalla sua trattazione della figura,[88] ma l'autore, dichiarandosi

83 In effetti, in tutta la sezione del secondo libro dedicata ai *progymnasmata* (2, 4, 2–2, 7), Quintiliano non dà quasi mai dei particolari sulle modalità di svolgimento degli esercizi, ad eccezione di quello dedicato alla critica o sostegno di un progetto di legge (2, 4, 33–40).

84 Theon *RhG* II 115, 12–20 Spengel = p. 70 Patillon.

85 Cf. Bonner (1986) 357–358; Krapinger (2009).

86 Quint. *inst*. 3, 8, 52; per le *suasoriae* con soggetti storici cf. Bonner (1986) 358 ss. e *infra*.

87 Fra i numerosi studi che affrontano i rapporti fra etopea/prosopopea greca e romana mi limito a ricordare Heusch (2005); Stafford – Herrin (2005); Pirovano (2008) e soprattutto la recente raccolta di saggi a cura di Moretti – Bonandini (2012) che esamina l'argomento nei diversi ambiti teatrale, retorico, filosofico, epigrammatico.

88 Quint. *inst*. 9, 2, 29–32; vd. Lausberg (1960) 407–413 e la raccolta delle fonti greco-latine in Ventrella (2005).

contrario ad eccessive distinzioni, le include tutte all'interno della sola prosopopea. I teorici greci di *progymnasmata* opereranno un processo inverso di smembramento: nelle loro opere, con il termine *ethopoiia*, si intende il discorso di un personaggio definito e indefinito di cui si inventa solo l'*ethos*; più precisamente si ha l'idolopea quando a parlare sono personaggi defunti,[89] mentre se sono entità astratte si ha una prosopopea, in cui l'allievo deve inventare non solo l'*ethos*, ma anche il *prosopon*, come avviene per lo Smascheramento in Menandro o la Patria nelle *Catilinarie* di Cicerone.[90]

Quintiliano si trova ancora in una fase intermedia di definizione e strutturazione dell'esercizio: la sua preferenza per la prosopopea di personaggi noti è dovuta, probabilmente, alla finalità pratica in vista della quale egli ancora concepisce il suo esercizio. La scelta del termine *prosopopoeia* per la definizione del *progymnasma*, quindi, non è casuale, volendosi con esso riprodurre l'immagine stessa del personaggio e non solo un carattere generico.

La maggiore difficoltà dell'esercizio quintilianeo, si è detto, è dovuta anche alla sua inclusione in un discorso persuasivo: gli scrittori di *progymnasmata* successivi a Quintiliano si limitano a considerare la *prosopopoiia*/*ethopoiia* come l'imitazione dell'*ethos* di una persona che si trova ad affrontare una circostanza complessa: per questo occorre considerare, oltre alla qualità del parlante e del destinatario, alla loro età, al luogo, alla condizione, anche la situazione. Ad esempio un esercizio potrebbe incentrarsi su cosa direbbe chi, abitando sulla terraferma, vedesse per la prima volta il mare[91], o su cosa potrebbe dire un codardo sul punto di andare in guerra.[92] A Quintiliano questo non basta: il suo allievo dovrà essere in grado di tener conto anche dell'intenzione del discorso, cioè dello scopo per il quale viene

89 Si tratta del motivo dell'*ab inferis excitare*, per il quale cf. Casamento (2012) 160–161.

90 Hermog. *RhG* VI, p. 20, 6–18 Rabe = p. 200 Patillon; Aphton. *RhG* X, p. 34, 1–18 Rabe = p. 144 Patillon. Possiedono una lunga tradizione, non solo in ambito retorico, ma anche filosofico e letterario anche le personificazioni della città o della legge: cf. Degl'Innocenti Pierini (2012); Moretti (2012); Smolak (2012).

91 Aphton. *RhG* X, p. 35, 4–6 Rabe = p. 145 Patillon.

92 Nicol. *RhG* XI, p. 64, 8–9 Felten. Occorre precisare che sia per Aftonio che per Nicolao le *ethopoiiae* etiche si discostano da quelle patetiche per il riferimento di queste ultime non a situazioni-tipo, ma a fatti contingenti. Ad esempio, per Nicolao si prende in esame l'*ethos* se si indaga su che cosa direbbe un codardo qualsiasi sul punto di andare in guerra, ma si tratta di *pathos* se si riportano le parole di Agamennone dopo aver conquistato Ilio (p. 64, 7–13 Felten). Per la differenza fra *ethopoiia* patetica ed etica cf. Heusch (2005) 11–33. Per l'inclusione della prosopopea nel *genus deliberativum* cf. Adamietz (1966) 192; sul discorso etico in generale Delarue (1990) 125–126.

pronunciato.[93] Nel caso della *suasoria*, si tratta, evidentemente, di trovare argomenti utili a convincere l'interlocutore della propria tesi. A ragione, dunque, Rossella Granatelli[94] afferma che l'esercizio configurato da Quintiliano è molto diverso dal corrispettivo *progymnasma* canonico, il quale, piuttosto, si avvicina all'*ethologia*, cui l'autore sembrerebbe riferirsi in 1, 9, 3; tuttavia si può affermare con certezza che la *prosopopoeia* è anche un esercizio scolastico e non, semplicemente, una figura di pensiero come vorrebbero altri.[95]

Quintiliano indica scrupolosamente quale sia l'utilità dell'esercizio per le diverse discipline e i diversi ambiti dell'oratoria. In primo luogo egli ne evidenzia l'importanza in campo letterario: non solo nelle opere storiche sono spesso inseriti i discorsi di personaggi illustri,[96] ma anche in quelle poetiche in cui sono presenti dialoghi o monologhi. La stessa considerazione si trova in Teone, che definisce la prosopopea un esercizio molto utile alla frequentazione dei libri[97] e, nel fornire un elenco di autori di cui se ne possono trovare mirabili esempi, cita Omero e Menandro, riconducendo, ancora una volta, la trattazione di questo *progymnasma* all'ambito teatrale;[98] la prosopopea è anzi per Teone il principio stesso della produzione del discorso comico e del dialogo in generale. Lo stretto rapporto con il teatro è determinato dalla necessità di riprodurre con l'esclusivo ausilio delle parole l'*ethos* del locutore. In questo ambito Menandro viene considerato un antesignano, mentre Euripide portò in scena personaggi il cui profilo non si addiceva ai discorsi pronunciati:[99] l'effetto ottenuto dai due autori di teatro era chiaramente diverso a causa dei presupposti ideologici di partenza, ma ciò che qui interessa rilevare è l'impiego comune della prosopopea come modalità enunciativa caratteristica della produzione scenica, oltre che fruibile per altri generi letterari.[100]

---

93 L'autore è consapevole di essere un innovatore nel settore (*quam ego suasoriis subiecī*, 3, 8, 52).

94 Granatelli (1995) 144.

95 Così ad es. Calboli (1993²) 217 (che ipotizza un'espansione della dottrina delle figure a discapito delle parti della retorica); Henderson (1991) 82–99.

96 Cf. Quint. *inst*. 9, 2, 37 e Liv. 1, 9, 3.

97 Theon *RhG* II, p. 60, 22–31 Spengel = pp. 2–3 Patillon.

98 Theon *RhG* II, p. 68, 22–25 Spengel = p. 12 Patillon.

99 Theon *RhG* II, p. 60, 27–31 Spengel = p. 3 Patillon.

100 Le indicazioni fornite da Teone riguardano specificamente il contesto scolastico, per cui non è priva di importanza la menzione di determinati autori piuttosto che di altri, in quanto sembrerebbe denunciare la prassi di un loro utilizzo costante come 'libri di testo'. In particolare, l'opera di Menandro viene spesso accostata a quella di Omero in virtù delle implicazioni interpretative in essa contenute; cf. cap. 6, pp. 187–189, ed in particolare la testimonianza di Stazio (*silv.* 2, 1, 113–119) su un fanciullo al quale il maestro chiedeva di declamare a voce alta le opere di Omero e Menandro.

Tornando all'*Institutio*, Quintiliano spiega quale sia l'utilità dell'esercizio anche in ambito oratorio:[101] esso, in primo luogo, è molto valido sia per i logografi (1), che per i declamatori (2), la cui attività ha molti punti di contatto con quella degli attori (3), nonché per gli avvocati (4) nelle loro cause, ma l'autore chiarisce anche che l'utilizzo che viene fatto della prosopopea in questi quattro settori è totalmente differente. Lo stesso schema quadripartito, vedremo, ritorna in maniera speculare nella sezione dedicata all'*aptum*, laddove Quintiliano spiega che lo stesso stile non si addice a tutti i locutori.[102]

Veniamo ora ad analizzare i quattro ambiti identificati da Quintiliano. Che l'esercizio della prosopopea fosse utile per i logografi è evidente in quanto essi, pagati per scrivere dei discorsi pronunciati dai loro clienti, necessariamente dovevano immedesimarsi in loro, pensare e ragionare in modo tale da far sembrare che le orazioni fossero state composte da chi le interpretava; Quintiliano attribuisce questa prassi giudiziaria, tipicamente greca, anche al mondo latino, attestandone una diffusione maggiore (*multae… orationes*) di quanto non sia dato conoscere in base alle testimonianze letterarie. In effetti abbiamo alcune attestazioni, ma relative soprattutto al II–I sec. a. C. e non del tutto certe: C. Persio avrebbe composto un discorso pronunciato da C. Fannio contro C. Gracco;[103] L. Plozio Gallo avrebbe scritto, invece, il discorso di accusa pronunciato da Atratino contro Marco Celio Rufo;[104] Elio Stilone, retore e grammatico assai competente, non prese mai per sé la parola, sebbene il suo rango equestre glielo permettesse, ma preferì scrivere discorsi per altri.[105] Questi personaggi non appartenevano all'aristocrazia senatoria, ma avevano con essa stretti rapporti di tipo clientelare,[106] per cui l'incarico di scrivere discorsi poteva essere stato determinato da motivi di opportunità legati alla loro posizione sociale, piuttosto che configurarsi come un vero e proprio mestiere. Alcuni discorsi furono composti per altri da personaggi prestigiosi, ma solo in via amichevole, per supplire alla mancanza di talento oratorio da parte dei committenti: con questa prospettiva Gaio Lelio e Cicerone scrissero due *laudationes funebres* che pronunciarono, rispettivamente, Quinto Fabio Massimo[107] e Lucio Domizio Enobarbo;[108] anche Sallustio redasse per

101 Quint. *inst*. 3, 8, 50–54.
102 Quint. *inst*. 11, 1, 38–39. Per l'analisi del passo cf. *infra*, pp. 177–178.
103 Cf. Cic. *Brut*. 99–100, il quale, però, non si dichiara del tutto sicuro della paternità di Persio.
104 Suet. *rhet*. 26, 2.
105 Cic. *Brut*. 205–207.
106 Ad esempio Mario aveva chiesto a Plozio Gallo di scrivere per lui un discorso di elogio (Cic. *Arch*. 20), o Elio Stilone aveva seguito Cecilio Metello quando questi aveva dovuto lasciare Roma nel 100 (Suet. *gramm*. 3, 3).
107 Cic. *de orat*. 2, 241; Cic. *Mur*. 75.
108 Cic. *ad Q. fr*. 3, 6, 5.

Ventidio Basso un discorso che egli pronunciò nel 38, dopo la vittoria sui Parti.[109] Si tratta, comunque, di casi sporadici e occasioni informali, che non farebbero pensare a quella consuetudine ben consolidata cui sembrerebbe alludere Quintiliano con il suo *multae... orationes*.

Di particolare interesse, per le sue implicazioni con la realtà scenica, è l'asserzione successiva di Quintiliano: Cicerone avrebbe scritto dei discorsi *Cn. Pompeio et* [...] *T. Ampio ceterisve* (*inst.* 3, 8, 50). L'affermazione è inserita in un contesto in cui Quintiliano parla di logografia: nel passo, quindi, potrebbe essere contenuta un'allusione ad una presunta attività di logografo da parte di Cicerone. Non si possiede, tuttavia, nessun'altra attestazione, ad eccezione dei due casi sopra indicati, di discorsi scritti dall'oratore perché fossero pronunciati da altri, cui, invece, sembrerebbe alludere il *ceterisve* del brano. I traduttori[110] propendono ugualmente per un'attinenza alla logografia, ma non forniscono alcuna spiegazione in proposito. In effetti un chiarimento potrebbe provenire da un passo del *De legibus*[111] in cui si allude ad un'orazione pronunciata da Pompeo e da Cicerone in difesa di Ampio (*pro Ampio tecum* [scil. *Pompeius cum Cicerone*] *simul diceret*), ma nel brano si parla di un discorso pronunciato e non scritto, come invece in Quintiliano, sebbene pure qui sia menzionato insieme a Cicerone anche Pompeo. Jean-Michel David[112] attribuisce la paternità di tutti e tre i discorsi (compreso quello che Ampio avrebbe pronunciato in propria difesa)[113] a Cicerone e pensa che Pompeo abbia preso le parti di Ampio per un debito di gratitudine: questi, nel 63, in qualità di tribuno, gli aveva fatto decretare l'onore di assistere ai giochi in veste di trionfatore.[114] Si tratta, però, di una spiegazione piuttosto singolare, tra l'altro insufficiente a giustificare il *ceterisve* quintilianeo che suggerisce l'idea di una consuetudine piuttosto diffusa da parte dell'oratore di scrivere per altri, ma di cui non si hanno ulteriori prove oltre la testimonianza di Quintiliano.[115]

109 Fronto p. 136 van den Hout².

110 Cousin II (1976) 208; Russell II (2001) 138–140; Pennacini I (2001) 375.

111 Cic. *leg.* 2, 6.

112 David (1992) 362–363; 796–798.

113 Per la difesa sostenuta da più patroni cf. David (1992) 634–635.

114 Vell. 2, 40, 4; Cass. Dio 37, 21, 4.

115 Crawford (1984) 175–177 si interroga sulla possibile datazione del processo contro T. Ampio Balbo, di cui Cicerone assunse la difesa, e sull'accusa che venne mossa all'imputato, ma implicitamente sembra propendere per l'idea di un'orazione scritta e pronunciata da Cicerone a favore di Ampio, e non piuttosto pronunciata dall'imputato. La studiosa, infatti, si limita a riportare il brano di Quintiliano senza commentarlo, ma non fa alcun riferimento esplicito ad una presunta attività di logografo da parte di Cicerone, bensì indaga i motivi che lo spinsero ad assumere la difesa di Ampio.

Alla luce di una più attenta analisi linguistica del passo risulta percorribile una diversa ipotesi interpretativa. Quintiliano, infatti, utilizza alcune espressioni tipicamente sceniche, che alludono alla consuetudine dell'attore di ricoprire un ruolo o di dare vita a un personaggio: tale linguaggio mostra notevoli punti di contatto con la definizione della prosopopea, intesa come discorso pronunciato nelle vesti di una persona assente e a cui potrebbe riferirsi l'autore nel brano.

Quintiliano si chiede, infatti, se *eandem personam induit Cicero cum scriberet Cn. Pompeio et cum T. Ampio ceterisve*; inoltre specifica che *vocem dabat* loro e *imaginem expressit*.

Induere personam si trova nella *Institutio* in due diverse accezioni: nel senso di 'calarsi nei panni di' potrebbe avvalorare l'ipotesi che Cicerone abbia veramente scritto per altri, assumendo il loro punto di vista, perché attraverso le parole ne riproducesse il carattere. Con questo significato è presente in un passo dell'*Institutio* in cui Quintiliano invita l'aspirante allievo ad assumere il punto di vista del giudice (*personam induat iudicis*), immaginando che cosa lo avrebbe veramente convinto se fosse stato lui a dover decidere.[116]

Altrove, invece, è impiegata proprio per introdurre la figura della prosopopea: parlando dell'epilogo e degli espedienti utili a suscitare il *pathos* del giudice, Quintiliano afferma che il più efficace è *fictam orationem induere personis*.[117] Con lo stesso significato il sintagma è utilizzato diverse volte nell'*Institutio* a proposito dei declamatori, ai quali, a detta dello stesso Quintiliano, l'esercizio della prosopopea è molto utile (*inst*. 3, 8, 51: *praecipuae declamatoribus considerandum est, quid cuique personae conveniat*). Nel loro caso *induere personas* significa "assumere la personalità, il ruolo", e in senso traslato "recitare una parte", per l'usanza tipica dei declamatori di parlare nelle vesti di *litigatores* piuttosto che di *advocati*: Quintiliano racconta di aver visto molto spesso piangere gli attori anche *cum* [...] *personam deposuissent*, e paragona questa tecnica di immedesimazione all'esperienza dei declamatori scolastici, che nelle esercitazioni rivestono il ruolo (*induere personam*) di clienti (*litigatores*), divenendo ora orfani, ora naufraghi etc.[118] Nelle esercitazioni dei declamatori si compie, dunque, un processo molto simile a quello richiesto dalla recitazione: agli allievi viene richiesto di calarsi in ruoli diversi a seconda del *thema* propo-

116 Quint. *inst*. 12, 8, 15.

117 Quint. *inst*. 4, 1, 28.

118 Quint. *inst*. 6, 2, 35–36 (cf. cap. 3, p. 113). Per questo argomento vd. Bonner (1986) 403–404. Uno studio accurato di quali spunti potessero provenire alle declamazioni dalle commedie è offerto da Casamento (2007): in particolare lo studioso individua i ruoli (la meretrice, il pirata, il vecchio libidinoso etc.) e i luoghi comuni (lo scontro generazionale fra padre e figlio, il naufragio etc.) condivisi.

sto e del tipo di imputato da impersonare.[119] Anche a livello terminologico viene evidenziato il parallelismo: *induere personam* è qui usato in maniera speculare rispetto a *personam deposuissent* riferito agli attori.[120]

La medesima tecnica interpretativa dei declamatori è impiegata dal *patronus* che difende il suo cliente. A detta dello stesso Quintiliano, l'avvocato spesso si trova a dover parlare o riportando le parole del suo difeso[121] o quelle di altri personaggi noti, ma assenti: l'oratore, quindi, introducendo nella sua orazione discorsi di altre persone, ne assume il ruolo, impersonandole come fa l'attore in teatro. L'espressione *induere personam* in 3, 8, 50, dunque, potrebbe alludere a questa prassi recitativa tipica sia della declamazione, sia degli avvocati veri e propri, una pratica che coincide con la prosopopea.

Tutte le ulteriori scelte linguistiche mettono in rilievo la nozione di *enargeia*, ovvero l'evidenza di ciò che viene detto e di chi lo dice, per cui allo spettatore sembra di assistere agli eventi[122] o di sentirli raccontare direttamente dai protagonisti dei fatti, realmente coinvolti e quindi fededegni. Tale tecnica, fondamentale per raggiungere lo scopo persuasivo, ancora una volta, accomuna oratoria e teatro:[123] l'effetto emozionale ottenuto attraverso la prosopopea, infatti, è lo

119 A questo processo di immedesimazione nell'esercizio declamatorio allude Quintiliano anche in *inst*. 6, 2, 17: *Non parum significanter etiam illa in scholis* ἤθη *dixerimus, quibus plerumque rusticos superstitiosos avaros timidos secundum condicionem positionum effingimus; nam si* ἤθη *mores sunt, cum hos imitamur ex his ducimus orationem* ("Con buona chiarezza potremmo definire *ethe* anche le esercitazioni scolastiche nelle quali per lo più rappresentiamo individui rozzi, superstiziosi, avari, timidi, a seconda di quel che richiedono i temi; se infatti gli *ethe* sono i caratteri, quando li imitiamo è da essi che traiamo il discorso" trad. Calcante – Corsi). Secondo Russell III (2001) 54 n. 3, con il termine *positio* si intende il tema scolastico proposto cui i declamatori dovevano attenersi.

120 Per l'interpretazione del brano e l'ambiguità ad esso sottesa cf. cap. 3, pp. 113–114. Il fatto che per Quintiliano sia la declamazione scolastica che la recitazione si fondino sul medesimo processo di immedesimazione è provato dal loro frequente accostamento, anche riguardo allo stile: la declamazione, *veritati proximam imaginem* (*inst*. 2, 10, 2) si trova al livello di verosimiglianza più prossimo all'orazione vera e propria, pur presentando sempre quel *quid* di invenzione artistica che la accomuna al teatro e che dipende dalla sua componente epidittica (*inst*. 2, 10, 12–14). Inoltre è proprio grazie a un processo immedesimativo che è possibile ottenere un maggiore impatto emozionale sugli ascoltatori, in quanto il declamatore sembrerà realmente coinvolto nei fatti (*inst*. 4, 1, 47).

121 A questo proposito Quintiliano (*inst*. 11, 1, 39–40) cita un esempio tratto dalla *Pro Milone* (§ 94); cf. Casamento (2012).

122 Per questo concetto cf. Quint. *inst*. 6, 2, 32; Cic. *part*. 6, 20.

123 Quint. *inst*. 6, 1, 25–26: *His praecipue locis utiles sunt prosopopoeiae, id est fictae alienarum personarum orationes. †Quale litigatore dicit patronum† nudae tantum res movent: at cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus. Non enim audire iudex videtur aliena mala deflentis, sed sensum ac vocem auribus accipere miserorum, quorum etiam mutus aspectus*

stesso degli attori che recitano un ruolo, per cui al reale locutore si sovrappone l'immagine del personaggio che si intende rappresentare.[124] Il nesso *dare vocem*, ad esempio, è impiegato nell'*Institutio* nell'accezione di 'far parlare attraverso la propria voce' sempre in riferimento alla prosopopea,[125] così come *imaginem expressit* ricorre a proposito dell'opera di Menandro e della sua capacità mimetica: il comico seppe riprodurre nelle sue opere, trasformandoli in rappresentazione visiva, i molteplici aspetti della vita (*omnem vitae imaginem expressit*).[126]

Se l'analisi terminologica della sezione centrale di 3, 8, 50, nonché i riferimenti impliciti ad una tecnica tipicamente teatrale di immedesimazione, sembrerebbero

---

lacrimas movet: quantoque essent miserabiliora si ea dicerent ipsi, tanto sunt quadam portione ad adficiendum potentiora cum velut ipsorum ore dicuntur, ut scaenicis actoribus eadem vox eademque pronuntiatio plus ad movendos adfectus sub persona valet. Il passo corrotto (la lezione proviene dal codice A) sembrerebbe essere una glossa del termine *prosopoeiae*. In questo senso la traduzione di Celentano I (2001) 705, corrisponderebbe perfettamente all'intenzione dell'autore: "Proprio in questi momenti si dimostrano utili le prosopopee, cioè i discorsi immaginari di personaggi diversi dall'oratore, quali pronuncia il difensore invece del cliente". Per l'analisi e la traduzione del brano cf. cap. 3, pp. 107–108.

124 Quint. *inst*. 9, 2, 33: Talvolta, consiglia Quintiliano, conviene addirittura figurarsi mentalmente (*fingimus*) di avere sotto gli occhi *rerum personarum vocum imagines*. Quanto al processo di materializzazione del locutore, inoltre, Quintiliano arriva addirittura a dire: *et corpora et verba fingimus* (§ 31).

125 In un caso (*inst*. 12, 10, 24) Quintiliano, a proposito dell'uso delle figure da parte di Demostene, parla proprio della prosopopea quale finto discorso: *Non oratione ficta dat tacentibus vocem?* ("Non dà voce a ciò che è muto con un discorso immaginario?" trad. Calcante[-Corsi]) Un'espressione analoga in 11, 1, 39, ove l'autore dice esplicitamente di riferirsi a quei discorsi fittizi che vengono pronunciati in veste di avvocati: *Utimur enim fictione personarum et velut ore alieno loquimur, dandique sunt iis quibus vocem accommodamus sui mores* (cf. *infra*, pp. 177–178). Infine, in *inst*. 4, 2, 103 allude implicitamente alla prosopopea, esortando l'oratore a non impiegarla nella *narratio* (*ne alienae personae vocem demus*).

126 Quint. *inst*. 10, 1, 69. Il termine *imago,* nei testi teatrali, si trova di solito in unione con il verbo *ferre* per indicare l'assunzione di un aspetto fisico falso da parte di un personaggio. In questo senso si ritrova, ad esempio, in Plaut. *Amph*. 141; *capt*. 39; per questa considerazione vd. Albini – Petrone (1992) 384–385. In effetti la parola *imago* riporta ad un costume tipicamente romano, in base al quale dopo la morte di un nobile si riproduceva il suo viso con un calco di cera e nel corso dei funerali, come in una grande parata, venivano fatte sfilare tutte le *imagines* degli antenati. Lo scopo era quello di simulare la partecipazione di questi grandi eroi alla cerimonia: per questo le maschere venivano indossate da uomini che per struttura fisica somigliavano al defunto; anzi, addirittura talvolta lo studio delle caratteristiche del personaggio avveniva già quando questi era in vita, per rendere più credibile l'immedesimazione. Questi 'mimi' di professione o d'occasione assumevano il sembiante e l'identità degli avi alla loro morte, manifestando la loro presenza. Alla base di questa usanza vi era sempre l'obiettivo di far apparire qualcuno che fisicamente era assente attraverso un processo di sostituzione ed interpretazione. Cf. Polyb. 6, 53–54, 4; Diod. 31, 25, 2; un'interessante analisi di questo costume in Bettini (1986) 182–186.

suggerire che nel passo si faccia riferimento alla prosopopea, l'affermazione conclusiva riconduce all'ambiguità segnalata all'inizio. Quintiliano asserisce che tutti questi accorgimenti presi da Cicerone servivano *ut melius quidem sed tamen ipsi dicere viderentur*. L'allusione alla logografia si spiegherebbe bene: Cicerone, scrivendo su commissione, permetteva ai diretti interessati di parlare meglio di quanto sarebbe stato possibile in base alle loro personali capacità, ma in maniera tale da far sembrare che le orazioni fossero state composte da loro. D'altra parte l'espressione *ipsi dicere viderentur* si riferirebbe ancora una volta all'idea di una sovrapposizione fra reale esecutore del discorso e personaggio rappresentato, per cui allo spettatore sembrava che fossero i reali protagonisti a parlare e non piuttosto l'oratore a pronunciare finti discorsi.

A me sembra che la soluzione provenga da un passo dell'*Institutio*[127] cui si è già accennato,[128] nel quale l'autore parla dell'*aptum* in relazione al modo di esprimersi: il discorso, egli dice, mostra il carattere e svela i segreti dell'animo, per questo deve essere adeguato alla *persona loquens*. Quindi Quintiliano esemplifica il concetto facendo riferimento a tutte quelle situazioni in cui è indispensabile questo tipo di attenzione: ritroviamo, come in 3, 8, 49–52, gli attori (*tragicos comicosque*), i logografi (*qui orationes aliis scribebant*), i declamatori. Subito dopo, però, l'autore sembra alludere ai differenti modi in cui il *patronus* può esercitare la sua funzione, nei quali include anche la prosopopea:[129]

> *Utimur enim fictione personarum et velut ore alieno loquimur, dandique sunt iis quibus vocem accommodamus sui mores. Aliter enim P. Clodius, aliter Appius Caecus, aliter Caecilianus ille, aliter Terentianus pater fingitur. Quid asperius lictore Verris: «ut adeas, tantum dabis»? quid fortius illo, cuius inter ipsa verberum supplicia una vox audiebatur: «civis Romanus sum»? Quam dignae Milonis in peroratione ipsa voces eo viro qui pro re publica seditiosum civem totiens compescuisset quique insidias virtute superasset! Denique non modo quot in causa totidem in prosopopoeia sunt varietates, sed hoc etiam plures, quod in his puerorum, feminarum, populorum, mutarum etiam rerum adsimulamus adfectus, quibus omnibus debetur suus decor.*
>
> Dobbiamo osservare accuratamente la stessa differenziazione, visto che ci serviamo della prosopopea e parliamo, per così dire, per bocca d'altri e bisogna dare a coloro a cui prestiamo la nostra voce il carattere loro proprio. Diverso è il modo in cui vengono rappresentati i personaggi di Pubblio Clodio, di Appio Cieco, del padre delle commedie di Cecilio e di quello delle commedie di Terenzio. Cosa c'è di più spietato del littore di Verre: «Per visitarlo pagherai tanto»? Cosa c'è di più coraggioso che, durante il supplizio della flagellazione, lasciava intendere solo le parole: «Sono un cittadino romano»? Le parole di Milone nella

127 Quint. *inst*. 11, 1, 39–41.

128 *Supra*, p. 172.

129 Sulle varie modalità in cui si esplicava la funzione del *patronus* cf. Kennedy (1968) 419–436; May (1981) 308–315.

> perorazione stessa quanto sono degne di quell'uomo che aveva tante volte represso un cittadino sedizioso in difesa dello Stato e aveva avuto il sopravvento sulle sue trame grazie al proprio coraggio! Infine, non solo ci sono tante forme diverse nella prosopopea quante ve ne sono in una causa, ma ve ne sono anche di più, perché in esse rappresentiamo i sentimenti di ragazzi, donne, popoli, anche di entità prive di parola, e a tutti è dovuto il carattere che a essi si addice (trad. Calcante[-Corsi]).

Quintiliano qui parla contestualmente delle quattro prosopopee contenute nella *Pro Caelio* (§§ 33–37)[130] e dei discorsi che l'avvocato pronuncia sostituendosi al suo cliente, come nella *Pro Milone* (§ 94), o al littore di Verre (*Verr.* 5, 18), tutti personaggi sicuramente vivi al momento in cui vennero dibattute le cause:[131] in particolare nella *Pro Milone* Cicerone fa pronunciare per bocca sua all'imputato, in vita e lì presente, lamentele adatte ad un uomo valoroso a proposito delle fatiche inutilmente da lui profuse e delle sue speranze deluse.[132] Sembrerebbe, dunque, che per Quintiliano tutte queste tipologie di discorso, proprio perché costringono a 'recitare una parte', siano assimilabili, in quanto possono sembrare forme diverse di prosopopea (*inst.* 3, 8, 52: *quae omnia possunt videri prosopopoeiae*). Se questo è vero, l'ambigua allusione contenuta in 3, 8, 50 riguarderebbe proprio quei discorsi che il *patronus* pronunciava immedesimandosi nell'*ethos* del cliente: il che potrebbe spiegare sia il riferimento a Pompeo e Ampio, personaggi ancor vivi al tempo di Cicerone,[133] sia l'uso di un linguaggio tecnico-teatrale, che caratterizza tutti i riferimenti alla figura della prosopopea. Cicerone, immedesimandosi nel loro *ethos*, li avrebbe fatti parlare nelle orazioni prestando la propria voce. Si tratterebbe di un'interpretazione estensiva di questa figura, che viene così a comprendere diverse tipologie di discorso.

Anche in Teone[134] la descrizione dell'esercizio tiene conto di questa destinazione pratica: egli, infatti, fornisce una serie di spunti argomentativi vicini all'organizzazione di una vera e propria orazione. Parla di discorsi che servono a dissuadere, ad esortare, a consolare, a chiedere perdono, situazioni in cui l'ora-

---

130 Quintiliano, in effetti, è il primo a riconoscere la presenza di quattro prosopopee nella *Pro Caelio*, cf. Gamberale (2005) 849.

131 Come fa notare Gamberale (2005) 861 n. 51, le regole contenute nella *Rhetorica ad Herennium* (4, 53, 66) sulla corretta formulazione della figura della prosopopea prevedono solo l'assenza del personaggio rappresentato e non necessariamente che sia morto.

132 Cic. *Mil.* 94. Per un'analisi dettagliata del brano, e soprattutto delle opportune scelte stilistiche ciceroniane volte ad esprimere l'orgoglio di Milone, vd. Fedeli (1990) 187; Casamento (2012) 154–156.

133 È solo ipotizzabile che la prosopopea di questi personaggi fosse presente nell'orazione scritta per Ampio a noi sconosciuta.

134 Theon *RhG* II, p. 116, 22–117, 32 Spengel = pp. 71–73 Patillon.

tore può imbattersi nella consueta prassi oratoria; tali specificità scompaiono nei trattati successivi.[135] Questo è dovuto, come si è accennato, al prevalere di una configurazione prevalentemente letteraria della prosopopea nella trattatistica proginnasmatica successiva: un cambiamento determinato anche dal ruolo marginale assunto dall'oratoria militante in tarda età imperiale.

Infine, va sottolineato un tentativo di innovazione riguardo ai soggetti proposti per le prosopopee. Si nota, infatti, una chiara tendenza ad adattare il modello greco alle esercitazioni romane: mentre nella produzione greca è onnipresente la fonte omerica, in particolare iliadica,[136] a Roma[137] veniva sostituito il paradigma nazionale dell'*Eneide* di Virgilio, testo scolastico fondamentale anche in questo ambito di insegnamento, come conferma la testimonianza di Agostino.[138] Particolarmente amati erano soprattutto i soggetti storici, per quanto spesso travisati e riadattati alle necessità del discorso.[139] Da quanto asseriscono Quintiliano e Prisciano,[140] alle guerre greche contro i Persiani ed i Macedoni si preferivano i

135 Fa eccezione quello di Nicolao, che si limita a menzionare l'utilità dell'*ethopoiia* nei tre generi senza ulteriori precisazioni e poi passa immediatamente a trattare del suo impiego nel genere epistolare (Nicol. *RhG* XI, p. 66, 16–19 Felten).

136 Per una rassegna dei temi trattati nell'etopea/prosopopea scolastica greca e romana vd. Amato – Ventrella (2005) 213–231.

137 Quint. *inst.* 3, 8, 53.

138 Aug. *conf.* 1, 17, 27.

139 I *topoi* e gli *exempla* presenti nelle declamazioni, pur desunti dalle fonti storiografiche entravano a far parte di repertori ad uso dei declamatori dai quali essi finivano per attingere le informazioni in maniera pressoché esclusiva: spesso la ricerca del meraviglioso aveva il sopravvento sulla verità storica e poiché "la declamazione è dichiaratamente un prodotto di finzione, nel quale l'ambientazione storica, pur se necessaria, è ridotta al rango di cornice" (Nicolai [2008] 169), si ingeneravano numerosi falsi (Berti [2007] 106; 325–328). Le declamazioni, tra l'altro, erano particolarmente amate dal pubblico finendo per sostituirsi alla lettura della storiografia (Sen. *suas.* 6, 16) e paradossalmente per avere maggiore *auctoritas* nella memoria del passato. A questo aggiungerei quanto testimoniato da Quintiliano (*inst.* 2, 5, 1–2): il retore lamenta l'assoluta avversione dei suoi allievi (supportati dai genitori) nei riguardi delle opere storiche, alla cui lettura non intendevano dedicare il loro tempo. Si tratta di una testimonianza importante di un costume ormai abbastanza diffuso e di come le conoscenze storiche dovessero essere veicolate agli allievi attraverso fonti diverse rispetto a quelle tradizionali.

140 *GLK* 3, 438, 5–8 = *praex.* 45, 25 Passalacqua. Bonner (1986) 351–352 ricorda che fra i temi latini delle declamazioni di argomento storico vi erano problemi di strategia militare, consigli ad importanti personaggi sul comportamento cui attenersi durante le guerre puniche o la guerra civile. In Seneca il Vecchio, ad esempio, Cicerone è in dubbio se chiedere la grazia ad Antonio (*suas.* 6; cf. Quint. *inst.* 3, 8, 46) o se bruciare le sue orazioni per aver salva la vita (*suas.* 7). Nella maggior parte di esse, però, ci si limitava a fornire consigli e non veniva richiesto all'allievo di imitare l'*ethos* di un personaggio specifico come nella prosopopea quintilianea (cf. Migliario [2005]; Nicolai [2008]).

discorsi di Silla che depone la dittatura di fronte all'assemblea o quelli di Scipione dopo aver conseguito la vittoria;[141] un soggetto profondamente amato per le importanti implicazioni ideologiche sottese alle sue azioni era Catone Uticense, spesso impersonato nell'atto di prendere la decisione finale o di spiegare le ragioni della propria scelta.[142]

5.5 La figura della prosopopea

Un'ultima precisazione riguarda la figura della prosopopea: come si è accennato, in Quintiliano si realizza un processo di inclusione, inverso rispetto a quello tendente alla distinzione, caratteristico della trattatistica successiva. La propensione ad incorporare nella figura diverse tipologie di prosopopea, relative a persone vive e morte, a personificazioni di esseri inanimati,[143] nasce dalla considerazione della sua concreta fungibilità nell'oratoria militante, che induce l'autore a ridefinire le molteplici modalità in cui essa poteva risultare utile in un'orazione, secondo quanto già indicato da Cicerone. Allo stesso tempo è operante in lui un processo di esemplificazione che lo spinge a rifiutare tutte le specificazioni teoriche accettate da molti grammatici. Soprattutto Quintiliano disapprova la separazione fra *sermocinatio* e *prosopopoeia*,[144] includendo in quest'ultima sia i discorsi di uomini, sia di esseri inanimati personificati.[145] In nome dell'indissolubilità della costruzione della *persona* dai *verba*, egli rivendica l'inscindibilità di queste due componenti. La teorizzazione della figura operata da Quintiliano è frutto di una scelta meditata: sulla base dell'esperienza pratica, egli si rende conto dell'importanza rivestita dalla 'presenza' ideale di tutti i protagonisti della vicenda discussa in sede processuale. Traendo spunto dalla *Pro Caelio*, in cui Cicerone crea nell'aula giudiziaria

141 Cf. Quint. *inst*. 5, 10, 71. A questo soggetto scolastico allude Giovenale in 1, 16–17 (Lanciotti [1978] 207). Occorre, però, distinguere l'esercizio prospettato da Giovenale da quello quintilianeo. In effetti sembrerebbe completamente diversa la finalità: Giovenale configurerebbe il *progymnasma* come una semplice *suasoria*, in cui lo studente era chiamato ad argomentare per quale motivo Silla avrebbe dovuto lasciare la dittatura. Quintiliano, invece, si riferisce ad una *suasoria* nella forma più complessa di una prosopopea: l'allievo, infatti, deve esporre nel modo in cui lo farebbe Silla, le ragioni del suo ritiro (Stramaglia [2008] 31).

142 Cf. Pers. 3, 44–47; Empor. *rhet*. 571, 26–572, 1 Halm; Mart. Cap. 5, 448, p. 155 Willis. Cf. Pirovano (2013).

143 Quint. *inst*. 9, 2, 29 ss. e 11, 1, 38–42.

144 Quint. *inst*. 9, 2, 31–32.

145 Probabilmente qui si allude alle sottili distinzioni già presenti nella *Rhetorica ad Herennium* (4, 63–66); cf. Calboli (1993^2) 418–429.

un'ambientazione da commedia,[146] attraverso le quattro prosopopee – dei due padri di commedia, di Appio Claudio e di Clodio – Quintiliano immagina che l'effetto persuasivo indotto da una pluralità di *personae* sia maggiore, purché esse, come personaggi di una *pièce* teatrale, siano introdotte a parlare nel modo e con le parole più consone al proprio *ethos*. Lo scarto rispetto ai teorici di *progymnasmata* successivi sta proprio in questa 'rappresentabilità' dello spettacolo oratorio, per il quale la personificazione della prosopopea si rivela utilissima per il coinvolgimento del pubblico. Più semplice e lineare sarà la classificazione presente nei maestri di retorica successivi, ai quali si presentava quasi esclusivamente l'alternativa di un uso letterario della figura.

Si può concludere che sia la trattazione dell'esercizio della prosopopea sia dell'etopea, fosse piuttosto complessa, e risentisse di un processo di sistematizzazione ancora in atto al tempo di Quintiliano, dovuto al passaggio delle figure da un ambito retorico-letterario ad uno esclusivamente letterario. Per questo i confini fra le due fattispecie sono molto labili: in entrambi i casi, infatti, si tratta di modalità enunciative di un discorso in cui è importante la coerenza con l'*ethos* del personaggio. L'unica differenza riguarda il tipo di immedesimazione, ed è misurabile sulla base di canoni prettamente teatrali.[147] Entrambe le interpretazioni, inoltre, possono assumere una connotazione tragica o comica.[148]

La complessità delle competenze richieste da una tale *performance* spinge Quintiliano, ben cosciente dell'importanza rivestita da queste tecniche per la persuasione del pubblico, a stabilire un *iter* formativo che, iniziato presso il *grammaticus* e perfezionato dal *comoedus*, si conclude con il retore: l'aspirante oratore deve ormai essere in grado di esibire una vera e propria interpretazione per la quale gli viene chiesto di essere ancora più abile dell'attore, in quanto capace di dissimulare totalmente la sua arte.

146 Monda (1998) 23–39.

147 Sulle implicazioni teatrali connesse con la figura retorica della prosopopea vd. Pianezzola (2003) 92–93; Moretti (2006) 139–164; Moretti (2007) 289–308.

148 Che con la prosopopea potessero essere rappresentati anche 'personaggi tragici' risulta evidente dall'impiego della figura di Appio Claudio Cieco nella *Pro Caelio* ciceroniana, secondo l'interpretazione di Gamberale (2005) 849–861. In senso opposto interpreta il riferimento Geffcken (1973) 18–19. Per le connessioni fra teatro e oratoria in particolare nella *Pro Caelio* si vedano anche: Arcellaschi (1997) 78–91; Leigh (2004) 300–335.

6 Lettura di Menandro alla scuola del *grammaticus*

6.1 Lettura e interpretazione dei testi comici

Nella scuola antica l'esercizio della lettura implica un notevole sforzo ermeneutico per gli allievi, chiamati ad 'interpretare' il testo: l'impiego della *scriptio continua* e la mancanza pressoché totale di segni di interpunzione[1] comportano la necessità di decodificare e penetrare l'intenzione dell'autore,[2] nonché la modulazione della voce e i cambiamenti di tono in relazione al contenuto e agli obiettivi comunicativi. È solo, quindi, grazie a una *emendata lectio* che si accede a una lettura consapevole del testo:[3] essa diviene una *performance* interpretativa e intellettiva grazie alle virtù mimetiche della voce, che restituisce all'uditorio non solo il contenuto del testo, ma anche i sentimenti che animano la sua composizione.[4] È evidente l'utilità che in questo senso poteva provenire al maestro in particolare dall'impiego dei testi comici. Risulta da tempo indagato soprattutto il loro uso in ambito morfologico-grammaticale ed etico:[5] i papiri hanno restituito numerose *sententiae* comiche utilizzate per esercizi di memorizzazione e trascrizione più o meno complessi; è, inoltre, cospicua la presenza di titoli o termini tratti dalle commedie nelle liste di parole che l'allievo doveva ricopiare o leggere.[6] Tutte queste

1 Secondo Cribiore (1996a) 47–48, è proprio in virtù di questa difficoltà di lettura che i *long passages* conservati dai papiri presentano spesso la divisione delle sillabe: questo esercizio, confinato nella nostra scuola esclusivamente alla prima fase della formazione, continuava nell'antichità anche nei livelli successivi, fino a quando l'allievo non avesse conseguito una discreta capacità di separare le parole. Un enorme sforzo degli studenti doveva essere profuso soprattutto nel raggiungimento della *dividenda intentio animi* (Quint. *inst*. 1, 1, 34), la capacità di sdoppiare l'attenzione, per cui mentre l'allievo leggeva una parola doveva contemporaneamente gettare l'occhio sulle lettere successive per comprendere il dettato e poter dividere opportunamente i vocaboli: questa competenza, ovviamente, richiedeva un lungo esercizio, sulla cui complessità vd. Rispoli (1995) 240–241; cf. cap. 2, p. 31.

2 L'immedesimazione dell'esecutore nelle intenzioni dello scrittore è sentita come condizione imprescindibile per una lettura che possa considerarsi davvero incisiva (cf. cap. 2, pp. 40–41).

3 Quint. *inst*. 1, 8, 1–2.

4 Ulteriori riferimenti letterari relativi alla lettura scientifica in Del Corso (2005) 23–30; Reinhardt – Winterbottom (2006) XXIII–XXX. Stramaglia (2011) 359–360, insiste altresì sulla diversa percezione che, nella scuola antica, si aveva della lettura da un lato, e della presentazione di tipo declamatorio dall'altro.

5 Si veda, a questo proposito, Bonner (1986) 271, che distingue la formazione morale, preponderante presso il *grammaticus*, da quella tecnica curata dal *rhetor*.

6 Per le raccolte di *sententiae* non si può prescindere da Jäkel (1964) e Pernigotti (2008); utili approfondimenti sul loro impiego didattico in Cribiore (1996a) 42–45; Cribiore (1997) 59; Morgan

testimonianze deporrebbero a favore di un uso di questi testi prevalentemente finalizzato, nella prima fase dell'educazione, all'acquisizione di competenze lessicali e grafiche. Dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano e da fonti letterarie più tarde, invece, sembrerebbe dedursi che le opere teatrali venissero impiegate anche per lo sviluppo di abilità ben più complesse. In particolare si intende qui dimostrare che il testo comico, e in particolare quello menandreo, era considerato, già presso il *grammaticus*, un valido sussidio per l'acquisizione di capacità interpretative. Sembrano darne riprova la singolare docenza del *comoedus*,[7] destinato da Quintiliano all'insegnamento della *pronuntiatio* più o meno negli stessi anni del *grammaticus*, ma anche alcune testimonianze papiracee, in cui, come si vedrà, la scelta dei testi menandrei appare dettata soprattutto da tali finalità didattiche. Occorre preliminarmente chiarire, però, che questo tipo di apprendimento era molto diverso dal mero esercizio di recitazione mnemonica di brani poetici, ambito in cui il *grammaticus* era maestro indiscusso. Esso implicava, semmai, l'acquisizione di quel *decor* che Quintiliano auspica divenga *habitus* nel suo allievo, e che tanto peso ha nell'esecuzione del discorso grazie al potere indiscusso del *sermo corporis*.[8]

Le informazioni più chiare sull'impiego didattico dei testi teatrali provengono dall'*Institutio oratoria*. L'apporto di tali testi riguarda soprattutto l'acquisizione della *copia verborum*: in particolare, le tragedie costituiscono un ricco repertorio di termini solenni, le commedie di vocaboli eleganti.[9] La loro lettura, però, è consigliata agli studenti di secondo livello non solo in vista dell'apprendimento tecnico-grammaticale, ma anche per l'opportunità da esse offerta di

(1998) 120–145, e più in generale in Funghi (2003) 3–137. Per i riferimenti a termini tipicamente menandrei o a titoli di commedie nelle liste di parole variamente impiegate per esercizi di scrittura e lettura cf. Clarysse – Wouters (1970–1) 228–230. Infine, per le liste di titoli destinate ad uso scolastico cf. Otranto (2000) 45–49.

7 Quint. *inst*. 1, 11, 1–14.

8 Quint. *inst*. 1, 11, 19. Il πρέπον come il *decor* in Quintiliano costituiscono il criterio normativo per eccellenza che determina la credibilità dell'oratore, esso coinvolge la forma, il contenuto e l'esecuzione del discorso (Bonner [1986] 309–310 e *supra*, pp. 126–127).

9 Questa utilità specifica dei testi drammatici si deduce già da *inst*. 1, 8, 8–12. L'autore qui pone a confronto lo stile degli arcaici – compresi gli autori di teatro –, nobile e virile, con quello degli scrittori a lui contemporanei, caratterizzato dalla ricerca esasperata di preziosismi e sentenze e dall'incapacità di una gestione 'economica' della materia pari a quella degli arcaici (1, 8, 9: *oeconomia quoque in iis diligentior*), rilevando soprattutto i vantaggi che la lettura del testo drammatico può portare allo sviluppo di una sensibilità stilistica nell'allievo. Le medesime considerazioni ricorrono nell'elenco delle letture consigliate nel decimo libro, dove qualità tipica di Accio e Pacuvio è la *gravitas* (10, 1, 66, 68 e 97); quanto alla commedia latina, Quintiliano le riconosce una certa eleganza, tanto da riprodurre, almeno parzialmente, i pregi dell'atticismo greco (cf. 10, 1, 100).

anticipare alcuni aspetti relativi all'*elocutio*[10] e all'*actio*;[11] tali elementi venivano, successivamente, ripresi e approfonditi sotto la docenza del retore, ma sulla base di testi in prosa. Fra gli autori comici consigliati ricorrono Cecilio e Terenzio, conosciuti attraverso le loro opere o le citazioni di Cicerone e Asinio; ciò che stupisce è l'enorme rilievo attribuito a Menandro, considerato maestro indiscusso di *ethe* e *pathe*.[12]

Il primo riferimento esplicito ai testi teatrali, ed in particolare al comico greco, è contenuto nella sezione dedicata all'elenco delle opere consigliate allo studente del *grammaticus*. Quintiliano menziona il genere tragico e quello comico, ma senza precisare in maniera esplicita l'uso che di essi veniva effettivamente fatto a scuola.[13] Si limita a definire le tragedie *utiles*,[14] mentre per quanto riguarda le commedie sembrerebbe alludere a due fasi distinte di approccio al testo:

> *Comoediae, quae plurimum conferre ad eloquentiam potest, cum per omnis et personas et adfectus eat, quem usum in pueris putem paulo post suo loco dicam: nam cum mores in tuto fuerint, inter praecipua legenda erit. De Menandro loquor, nec tamen excluserim alios: nam Latini quoque auctores adferent utilitatis aliquid; sed pueris quae maxime ingenium alant atque animum augeant praelegenda: ceteris, quae ad eruditionem modo pertinent, longa aetas spatium dabit*.[15]
>
> La commedia può molto giovare all'apprendimento dell'eloquenza poiché comprende ogni tipo di personaggi e di sentimenti: fra poco, a suo luogo, dirò quale utilizzo io ne auspichi con i ragazzi, poiché, quando la loro rettitudine morale non potrà essere intaccata, la commedia farà parte delle letture principali. Parlo della commedia di Menandro, ma non escluderei altri autori; anche i Latini, infatti, porteranno qualcosa di utile. Ai ragazzi, comunque, bisogna spiegare testi che in massimo grado ne nutrano l'ingegno e nobilitino l'animo; per le altre opere, che interessano soltanto l'erudizione, ci sarà spazio nei lunghi anni successivi (trad. [Calcante-]Corsi).

Nel passo risulta evidente la preferenza di Quintiliano per Menandro: il retore, infatti, non si limita a menzionarlo nel canone degli scrittori consigliati al

10 In effetti la maggior parte delle citazioni teatrali, soprattutto di Terenzio, ricorrono nella sezione dedicata all'*elocutio* (8, 3, 35; 8, 5, 4 e 5; 8, 6, 10 e 34; 9, 2, 11 e 58; 9, 3, 15, 18, 57, 77; 9, 4, 140 e 141).

11 Cf. Quint. *inst*. 11, 3, 182.

12 Per attivare un rapporto di *sympatheia*, l'oratore deve possedere una profonda conoscenza degli *adfectus* e degli *ethe*, così da realizzare una 'valutazione cognitiva' delle aspettative dell'uditorio ed esercitare una vera e propria *transfiguratio* dell'animo dei giudici.

13 Brugnoli (1964) 62.

14 Quint. *inst*. 1, 8, 6.

15 Quint. *inst*. 1, 8, 7–8.

grammaticus, ma gli dedica anche uno spazio maggiore rispetto ai comici latini, ai quali allude con un atteggiamento decisamente meno entusiastico. Inoltre, la lettura sistematica e integrale delle sue commedie (*inter praecipua legenda erit*), di cui Quintiliano parlerà nel decimo libro,[16] sembra essere riservata esclusivamente a lettori maturi (*cum mores in tuto fuerint*), per gli spunti talora licenziosi del *genus*. Diverso, invece, appare l'impiego didattico destinato ai *pueri*, che l'autore promette di precisare entro breve (*paulo post suo loco dicam*) alludendo, a mio parere, alla docenza del *comoedus*, di cui egli parla nell'undicesimo capitolo dello stesso libro. Come si è visto, infatti, l'insegnamento dell'attore prevede una selezione di passi comici funzionale all'esercizio delle capacità interpretative:[17] l'allievo, prima o dopo l'esecuzione dell'attore, era invitato a leggere simulando i sentimenti trasmessi dal brano. La commedia, nell'ottica quintilianea, costituisce un referente sia per gli *ethe* che per i *pathe*: in effetti nel definire i motivi della sua utilità, Quintiliano sottolinea la sua spendibilità nell'ambito dell'eloquenza *cum per omnis et personas et adfectus eat*, laddove *personas* corrisponde all'*ethos* e *adfectus* al *pathos*.

6.2 Menandro e l'arte declamatoria: fonti letterarie

Tre elementi fin d'ora risultano interessanti per la presente indagine: innanzitutto questa diversa utilità del testo comico nella scuola del *grammaticus* (con l'ausilio del *comoedus*) funzionale soprattutto allo sviluppo delle capacità interpretative; in secondo luogo l'esigenza di selezionare i passi (*elegerit locos*),[18] che nasce sicuramente da istanze moralistiche, ma anche da motivazioni di funzionalità pratica; infine, l'enorme importanza attribuita a Menandro, che viene specificamente elogiato per la capacità etopeica. È quindi probabile che, tra i brani scelti dal *comoedus* da far 'interpretare' agli allievi, alcuni fossero tratti dalla produzione menandrea.

Quanto all'ultimo punto, si è detto che Quintiliano menziona il comico greco fra gli autori destinati all'allievo del *grammaticus*,[19] e l'impressione è che questa scelta fosse propedeutica all'acquisizione delle abilità declamatorie presso il *rhetor*. Una conferma in questo senso verrebbe da Stazio: nel secondo libro delle *Silvae*, parlando della morte prematura di Glaucia, un bimbo di soli dodici anni,

16 Quint. *inst*. 10, 1, 69–72. Colson (1924) 108 afferma giustamente che i contenuti del decimo libro sembrano destinati a *iuvenes* piuttosto che a *pueri* (cf. *inst*. 1, 8, 7).
17 Quint. *inst*. 1, 11, 12.
18 *Ibi*.
19 Quint. *inst*. 1, 8, 7.

l'autore ne loda la capacità di declamare i versi di Menandro, cosa di cui il padre ed i precettori andavano fieri.[20] Il contesto didattico di questo riferimento sembrerebbe avvalorato non solo dalla menzione dei maestri, ma anche dal fatto che Stazio riferisce lo stesso esercizio ai versi di Omero, autore della cui lettura ed 'interpretazione' presso il *grammaticus* siamo sicuri, anche grazie alla testimonianza di numerosi *scholia*.[21] Questo dato, unito all'età anagrafica del fanciullo, farebbe propendere per un riferimento allo studio dell'opera menandrea da parte di Glaucia nella prima fase della sua formazione.

In epoca più tarda anche Ausonio consiglierà al nipote di leggere le opere di Omero e di Menandro:

> *Conditor Iliados et amabilis orsa Menandri*
> *evolvenda tibi: tu flexu et acumine vocis*
> *innumeros numeros doctis accentibus effer*
> *adfectusque impone legens. Distinctio sensum*
> *auget et ignavis dant intervalla vigorem.*[22]
>
> L'autore dell'Iliade, le opere dell'amabile Menandro devi conoscere per intero: le modulazioni e le intonazioni della tua voce facciano, con sapiente accentuazione, sentire il variare dei numeri poetici e, mentre leggi, poggia sul sentimento. Il senso risalta meglio se lo si stacca e una pausa rafforza anche i pensieri più deboli (trad. Pastorino).

È interessante il fatto che Menandro sia impiegato non solo per la lettura metrica (*innumeros numeros*), oggetto d'insegnamento presso il *grammaticus*, ma specificamente per quella interpretativa (*adfectusque impone*). Inoltre, sia Stazio che Ausonio riferiscono di una ricaduta di tale insegnamento in campo performativo: agli allievi, infatti, viene chiesto di recitare i versi riproducendo i sentimenti dei protagonisti. Ancora una volta si ha la conferma che Menandro veniva impiegato sin da tenera età prevalentemente per introdurre alle tecniche declamatorie.[23]

---

20 Stat. *silv*. 2, 1, 113–119: *...seu Graius amictu* / *Attica facundi decurreret orsa Menandri,* / *laudaret gavisa sonum crinemque decorum* / *fregisset rosea lasciva Thalia corona;* / *Maeonium sive ille senem Troiaeque labores* / *diceret aut casus tarde remeantis Ulixis,* / *ipse pater sensus, ipsi stupuere magistri* ("...sia che recitasse in greco i versi attici dell'eloquente Menandro, la giocosa Talia allietata dalla sua voce avrebbe ornato con rosea corona quella bionda chioma; sia che declamasse i versi del vecchio Meonio, le imprese di Troia o le vicende di Ulisse e il suo lento ritorno, il padre stesso e gli stessi maestri si stupivano di tali sentimenti").

21 Rispoli (1991) 118–119; 123; Rispoli (1995) 250–251.

22 Auson. *protrept. ad nep.* 46–50 Green[2].

23 Testimonianze meno esplicite sulla spendibilità didattica di Menandro provengono già da Ovidio (*trist*. 2, 369–370): questi, per dimostrare di non essere stato il solo a scrivere d'amore, adduce l'esempio di Menandro, il quale, ai suoi tempi, era letto sia dai fanciulli che dalle fanciulle. Non è

Ritorna, infine, l'associazione con Omero, riflesso di una tradizione di origine alessandrina,[24] ma anche specchio della presenza di notevoli elementi di affinità fra i due autori.[25] Un ulteriore esempio, in verità non specificamente scolastico, ma che riflette le consuetudini di tale contesto, proviene da Sidonio Apollinare,[26] il quale racconta che per far comprendere più a fondo a suo figlio le tecniche drammatiche (*sales*) utilizzate nell'*Hecyra* terenziana, nonché i *rhythmos comicos*, gli leggeva parallelamente gli *Epitrepontes* di Menandro, applicando il cosiddetto metodo comparativo:[27] non a caso l'attenzione didattica dello scrupoloso genitore è rivolta, oltre che al contenuto, anche alla componente espressiva della commedia.

Le attestazioni di questa specifica utilità di Menandro riguardano anche un livello superiore di formazione: Elio Teone, nel suo manuale di *progymnasmata*, impegnato a fornire una lista di autori utili per la preparazione retorica, dice che in Omero e Menandro (da notare ancora una volta l'associazione dei

---

detto chiaramente che si tratti di letture fatte a scuola, ma oltre alla giovane età dei lettori potrebbe deporre a favore di questa interpretazione ancora una volta l'associazione con le opere omeriche.

24 Cf. *IG* XIV 1183, 10–14 = *IGUR* IV 1526, 10–14, in cui si ricorda che Aristofane di Bisanzio definì Menandro secondo solo ad Omero. Citroni (2006) 1–19, afferma che Omero e Menandro sono "the alpha and the omega of Greek poetry" (p. 10). Per le numerose attestazioni di questa persistente associazione nelle fonti letterarie cf. Pini (2006) 449 n. 4; 450 n. 1, nonché nelle arti figurative, 454–455: per la studiosa anche la presenza isolata di Omero e Menandro nella lista degli *Apophoreta* di Marziale (nr. 184 e 187) suggerisce che queste fossero effettivamente le opere greche più amate dal pubblico di quel tempo, che le riconosceva come familiari poiché se ne parlava a scuola (444). Per questa teoria si veda anche De Falco (1930) 206–207.

25 Oltre all'indiscussa capacità posseduta da entrambi di ritrarre i molteplici aspetti del βίος, io aggiungerei un altro elemento di affinità, particolarmente interessante ai fini della pratica didattica. Quintiliano (*inst*. 10, 1, 46–50; 10, 1, 69) dice di entrambi che da soli sarebbero sufficienti ad educare l'aspirante retore, e li colloca all'inizio e alla fine dell'elenco delle opere greche da leggere. Non bisogna dimenticare, inoltre, che la riflessione sull'arte della ὑπόκρισις nacque proprio in ambito grammaticale e precisamente in relazione ad Omero (cf. *supra*, p. 8): il legame originario del poeta con l'aspetto tecnico-performativo continua ad essergli riconosciuto come uno degli elementi caratterizzanti nelle scuole romane di età imperiale, come dimostrano le testimonianze letterarie e gli scolî, ed è probabile che anche questa sua peculiarità determinasse l'associazione con Menandro.

26 Sidon. *epist*. 4, 12, 1.

27 Pricoco (1965) 103 sgg. ritiene che in questo contesto il termine *rhythmi* abbia un significato tecnico e che Sidonio alluda specificamente ad una lezione di metrica impartita al figlio; lo studioso supporta la propria tesi con una puntuale analisi dell'*usus scribendi* dell'autore, evidenziando soprattutto la perdita delle cognizioni metriche in epoca tardoantica, il che giustificherebbe ancor più la necessità di chiarimenti puntuali in merito. Una testimonianza di questo esercizio è offerta da Gell. 2, 23, ma anche dall'esegesi terenziana di Donato, ricca di raffronti con gli originali menandrei. Secondo Del Corno (1964) 153, "il commento donatiano dimostra che i grammatici esercitavano sistematicamente l'analisi comparata della struttura e dell'espressione delle commedie"; difatti (154), "nella prassi scolastica era rimasto consueto il raffronto tra i comici latini e i loro modelli".

due autori) si possono rintracciare magnifici esempi di prosopopea, lasciando intendere che a scuola essi venivano impiegati per le relative spiegazioni.[28] La prosopopea, si è visto, richiede una certa capacità interpretativa soprattutto nelle eventuali ricadute performative: anche in questo caso, quindi, la scelta di Menandro confermerebbe il profilo didattico a lui attribuito.

Infine, sempre Quintiliano torna a parlare di Menandro nel decimo libro:[29] ivi si esprime nei suoi confronti con toni elogiativi, alludendo a un'efficacia formativa dell'autore per l'oratore ormai giunto ad un grado di preparazione pressoché completo.[30] L'utilità consiste soprattutto nella capacità del comico di dipingere la vita reale e di aderirvi completamente, cosa che, al contrario, l'oratoria contemporanea ha dimenticato.[31] Menandro può essere utile agli aspiranti oratori in quanto da solo basta a fornire saggi di applicazione di tutti i precetti di retorica, ed in effetti fra i motivi di apprezzamento nei suoi confronti Quintiliano indica proprio alcuni aspetti costitutivi di tale tecnica: l'*inventio* (*inveniendi copia*),[32] ovvero la fantasia degli intrecci delle sue commedie e la loro armonica disposizione; l'*elocutio* (*eloquendi facultas*) che si manifesta nei dialoghi,[33] tanto che

28 Theon *RhG* II, p. 68, 24–25 Spengel = p. 12 Patillon; cf. Nervegna (2013) 218.

29 Quint. *inst*. 10, 1, 69–72.

30 Una simile destinazione hanno i consigli impartiti da Dione Crisostomo nell'orazione XVIII (§§ 7–8), dove egli configura una situazione non del tutto uguale a quella di Quintiliano, ma sicuramente analoga. Si rivolge, infatti, ad una persona benestante, che chiede alcuni consigli su cosa leggere per incrementare le proprie capacità locutorie, necessarie all'esercizio della vita politica. Si tratta, quindi, di un allievo maturo e che ha precise esigenze di carattere pratico: Dione, quindi, deve fornire consigli piuttosto succinti, ma che siano veramente efficaci. Essendo la sua scelta condizionata da esigenze di immediata necessità, per gli autori di teatro si limita ai soli Euripide e Menandro, accomunati dalla capacità di ritrarre i caratteri in maniera pertinente e gradevole.

31 Il primo a riconoscere tale qualità all'autore fu Aristofane di Bisanzio *RG* IV, p. 101, 3–4 Walz: Ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἆρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο ("O Menandro, o vita, chi di voi due imitò l'altro?"); De Falco (1930) 205–207, ritiene che proprio da tale giudizio ebbe origine la connotazione di Menandro come colui che seppe perfettamente dipingere i caratteri. Anche Cicerone, nella sua definizione della commedia quale *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* (*rep.* 4, 13), sembra riferirsi a questa connotazione specifica di Menandro.

32 Per una interpretazione di questa qualità menandrea si veda De Falco (1930) 214–215. In effetti l'elogio relativo alla capacità di Menandro di elaborare le trame delle sue commedie trova puntuale riscontro in Plut. *glor. Ath.* 347f e soprattutto in Dion. Hal. *de imit.* 2, 2.

33 In particolare Quintiliano menziona in *inst.* 10, 1, 70 i titoli di sei commedie, in cui sarebbero contenute vere e proprie orazioni giudiziarie: in effetti, troviamo nell'*Arte del discorso politico* dell'Anonimo Segueriano (33–34) due orazioni forensi tratte dall'*Epikleros* e dagli *Epitrepontes* (Nervegna [2013] 216), mentre di altre tre (*Lokroi, Nomothetes, Psophodees*), presenti nell'elenco, abbiamo ben poche notizie. Secondo Del Corno (1964) 148 questo passo sarebbe un'importan-

Quintiliano arriva a dire che non è così strano che le orazioni che vanno sotto il nome di Carisio siano state attribuite a Menandro;[34] infine il *decor*,[35] inteso come la capacità di adattarsi alle situazioni, ai sentimenti, ai personaggi, che costituisce una parte fondamentale dell'*elocutio* e dell'*actio*.

Menandro è considerato particolarmente utile per gli autori di declamazioni:[36] infatti, i ruoli e i sentimenti che i giovani simulano nelle *controversiae* scolastiche sono gli stessi impersonati dai protagonisti delle *pièces* teatrali. Non è forse un caso che Quintiliano, nel menzionare i *pathe* presenti nelle commedie menandree, faccia riferimento alle medesime situazioni emotive cui aveva alluso a proposito della lettura interpretativa del *comoedus*:[37] ciò sembrerebbe confermare che anche in quel contesto l'autore si riferisse a Menandro. Gli studenti, quindi, apprenderanno dalla commedia i diversi tipi di *pathe* e di *ethe*,[38] che divengono, in Quintiliano, oggetto di studio: a riprova del fatto che essi non possono scaturire semplicemente dall'impulso estemporaneo,[39] ma sono frutto dell'arte.[40]

La medesima funzionalità didattica era ricoperta a Roma anche da Terenzio, a proposito della *narratio in personis*:[41] l'esercizio, tra l'altro, quando era applicato a testi comici, era specificamente attribuito al *grammaticus*.[42]

6.3 Menandro e l'arte declamatoria: fonti papirologiche

Per verificare l'effettivo impiego dei testi comici menandrei nella pratica didattica disponiamo, oltre che delle fonti letterarie, anche dell'importante testimonianza

---

tissima testimonianza del fatto che ai tempi di Quintiliano esistevano ancora edizioni complete delle commedie menandree. In realtà non è detto che così fosse: potrebbe, infatti, trattarsi di una notizia di seconda mano.

34 Questo oratore è citato più volte da Rutilio Lupo (7, 26; 15, 20; 19, 20 Halm). Cicerone in *Brut*. 286 lo elogia come esponente dell'atticismo puro: forse la somiglianza rilevata da Quintiliano fra il suo stile e quello di Menandro si basava proprio su questo aspetto tipico della commedia greca, in ogni caso è evidente che i discorsi a lui attribuiti erano ben noti all'autore.

35 Cf. *supra*, pp. 126–127.

36 Quint. *inst*. 10, 1, 71.

37 Quint. *inst*. 1, 11, 12.

38 Il tema era già stato affrontato minuziosamente da Aristotele (*rhet*. 1378a 19–1391b 6) e ripreso in ambito latino da Cicerone (*orat*. 128–133).

39 Sull'*actio* improvvisata cf. Quint. *inst*. 2, 12, 9.

40 A questo proposito si veda North (1952) 19–20, che accenna in maniera cursoria all'importanza del comico come maestro di *pathe* ed *ethe*.

41 Per la trattazione dell'esercizio e le fonti relative cf. cap. 5, pp. 161–162.

42 Quint. *inst*. 2, 4, 2; cf. p. 78.

dei papiri scolastici; in particolare, utili informazioni provengono dai cdd. *long passages*, ovvero quei reperti che presentano una selezione di brani menandrei (in certi casi anche una scelta di commedie) che possano far pensare ad un uso funzionale alla lettura interpretativa presso il *grammaticus*. In questo senso sono indizi preziosi le caratteristiche della *mise en page* e la presenza di annotazioni, ma l'indagine presenta comunque notevoli margini di incertezza: infatti è piuttosto difficile distinguere ad un livello avanzato di formazione[43] i prodotti destinati a questo impiego didattico (vuoi modelli allestiti dai maestri, vuoi testi trascritti da allievi esercitati) da quelli utilizzati da lettori acculturati che nutrivano una certa predilezione per Menandro. Tale interesse, si è visto, è consigliato dallo stesso Quintiliano anche ad un lettore 'maturo' ancora all'interno del circuito scolastico, o impegnato autonomamente alla propria formazione. Per questo motivo le proposte che di seguito verranno avanzate, riguardo all'interpretazione di quei *testimonia* menandrei che sembrerebbero impiegati in contesto scolastico proprio con finalità didattico-interpretativa, rimangono pur sempre nel campo delle ipotesi.

Un primo interessante esempio è costituito dal P.Oxy. III 409 + XXXIII 2655, databile al II sec. d. C., che presenta una selezione di scene tratte dal *Kolax* con dialoghi e monologhi, arricchiti da due note marginali, piuttosto dotte: nella prima viene spiegato il significato di un termine (col. I 27 = B 28 Arnott, διμοιρίτης, il nome di una categoria speciale di soldati), nel secondo vengono appuntate alcune informazioni storico-cronologiche su un pugile di nome Astianatte (col. III = D 205 Arnott).[44] Innanzitutto è interessante che nel papiro sia operata una scelta di passi,[45] fra i quali un celebre monologo del lenone (*exc*. E Arnott) ed altri brani caratterizzati da una molteplicità di sfumature emotive, proprio secondo l'utilità segnalata da Quintiliano. L'escertore, infatti, sembra aver posto una particolare attenzione nello scegliere quelle situazioni della commedia in cui più risaltasse l'*ethos* del personaggio: compaiono il ragazzo innamorato, l'adulatore (?),[46]

43 Non dimentichiamo, infatti, che Quintiliano destina la lettura dei testi teatrali ai giovani che hanno ormai ben saldi i principi morali: hanno, cioè, raggiunto una certa maturità ed un certo livello di formazione. Il problema era già stato messo in luce da Cribiore (1996a) 47 ed è stato riproposto più recentemente da Del Corso (2010) 74–77, il quale sottolinea la sostanziale omogeneità fra gli autori utilizzati a scopi didattici e quelli letti al di fuori del circuito scolastico.

44 McNamee (2007) 298 (MP³ 1297.6); cf. P.Oxy. III (1903), pll. II–III; P.Oxy. XXXIII (1968), pll. II–III.

45 Pernigotti (2005) 72 n. 10, fa notare che la separazione dei passi è accurata, segnata da spazi marcati e da διπλῆ ὀβελισμένη. Quest'ultimo elemento è caratteristico delle opere vergate da insegnanti, specifica Cribiore (1996) 509.

46 Non è chiara l'identità dell'interlocutore di Fidia: la presenza di una sigla inserita erroneamente nel testo, recante il nome *Doris*, ha fatto pensare che il secondo personaggio in scena fosse la serva della donna amata (per questa teoria cf. Coppola (1923) 138 e Mette (1965) 72; per un'ipotesi

il servo e il lenone, caratterizzati dalle loro stesse parole. Nella prima scena il giovane Fidia manifesta tutto il suo dolore e la sua ira per l'impossibilità di riscattare l'etera di cui è innamorato e che gli viene contesa da un mercenario molto più ricco di lui: il testo, per quanto frammentario, sembra tradire nella sua configurazione stilistica l'ansia rabbiosa che pervade Fidia. Nel dialogo (vv. 43–54) è contenuto un riferimento al tema, tipicamente gnomico, dell'imprevedibilità della sorte; allusioni moraleggianti sono presenti anche nella breve scena in cui compare lo schiavo Davo (vv. 85–94), che, fedele al padrone, esprime il suo disappunto verso gli adulatori. Infine, il monologo del lenone, oltre ad evidenziare il tenace attaccamento dell'uomo ai propri interessi, sembra realmente ricalcare l'andamento di una *suasoria*: questi, infatti, soppesa il da farsi valutando i vantaggi e gli svantaggi di una sua eventuale alleanza con il mercenario o con Fidia. Sono presenti, dunque, molti degli elementi che renderebbero particolarmente adatto il contenuto del papiro alla lettura scolastica: l'utilità per la formazione morale, gli elementi caratterizzanti i personaggi 'tipo', il *pathos* legato allo specifico frangente, la situazione controversa che richiede il vaglio delle ipotesi. L'ira, in particolare, è uno dei sentimenti che, secondo Quintiliano, l'allievo deve imparare ad esprimere proprio attraverso la lettura di *pièces* comiche.[47] Il papiro, inoltre, presenta indicazioni di punteggiatura, annota spesso pause, accenti ed elisioni, è quindi facilmente leggibile e possiede anche ampi margini in cui sono comodamente inserite le annotazioni, tanto che Pernigotti ipotizza possa essere stato copiato da un esemplare con testo intero già dotato di *marginalia*.[48] Fra le ipotesi proposte, non sempre convincenti, ha prevalso l'idea che si trattasse di un testo simposiale, secondo la consuetudine – cui sembrerebbe alludere Plutarco – di rappresentare *excerpta* menandrei presso i banchetti delle famiglie colte;[49] altri, invece, hanno preferito vedervi un testo di biblioteca per il carattere

contraria cf. Ferrari (2001) 985, che identifica nel parassita *Gnathon* l'interlocutore. Interessanti chiarimenti su questo personaggio in Brown (1992); Antonsen-Resch (2004) 160; 169–170.

47 Quint. *inst*. 1, 11, 12.

48 Pernigotti (2005) 73–74.

49 Alcuni passi plutarchei sembrerebbero chiarire quale fosse l'uso scenico che nella prima età imperiale si faceva delle commedie di Menandro: in tre diversi brani dei *Moralia* si sottolinea l'opportunità di partecipare a rappresentazioni del commediografo soprattutto durante i simposi. In particolare, a proposito degli intrattenimenti tipici dei banchetti romani, Plutarco afferma che è del tutto fuori luogo assistere a spettacoli tragici o a *pièces* tratte della commedia antica: in tali occasioni è invece appropriato Menandro per la semplicità del suo linguaggio, l'onestà delle sentenze contenute nelle sue opere ed il rigore morale che esse sanno infondere (Plut. *quaest. conv.* 712b–d). Un altro passo parrebbe precisare la tipologia di tali rappresentazioni simposiali: infatti le esibizioni di attori che interpretano Menandro sono accomunate da Plutarco a quelle dei *mimi* e degli *ethologi* che eseguono scenette incentrate su caratteri topici (*ibi* 673b). A questo

dotto delle spiegazioni.[50] Nell'uno e nell'altro caso le interpretazioni peccano di parzialità: l'ipotesi della fruizione simposiale, ad esempio, non tiene conto della presenza delle note esplicative, del tutto inutili in tale contesto. A questo proposito Pernigotti fa notare che il motivo principale per cui le fonti letterarie evidenziano la maggiore opportunità, in occasione dei banchetti, della lettura di opere menandree rispetto alle commedie di Aristofane è la loro immediata intelligibilità, che mal si adatterebbe alla presenza di glosse.[51] Per altro verso andrebbe chiarito se l'eventuale uso di questa selezione nelle biblioteche fosse esclusivamente privato o potesse avere una diversa destinazione. A me sembra che si debba approfondire, contestualizzandolo in maniera più precisa, il suggerimento di Turner[52] di un utilizzo scolastico di questa antologia: la selezione di passi così ben contraddistinti da *ethe* (in particolare il monologo caratterizzante il lenone) e *pathe* (le diverse situazioni emotive presenti nei brani), la spiegazione di termini rari, indicata da Quintiliano come compito precipuo del *grammaticus*,[53] farebbero propendere per un impiego scolastico secondo le modalità di cui si è discusso.[54] Si tratterebbe, dunque, di una scelta di brani particolarmente utili a scopi didattici, messi insieme probabilmente da un maestro (come dimostrerebbe la correttezza del testo) per i suoi allievi, corredata di annotazioni per le spiegazioni in classe e per la lettura espressiva.

Un'ulteriore testimonianza proviene dal cosiddetto codice Bodmer, databile al III–IV sec. d. C.: questo celebre testimone papirologico presenta nella parte centrale

---

proposito Fantham (1984) 300 = (2011) 216, sostiene: "This suggests the selection of scenes or long monologues rather than complete plays". Infine, in un passo dell'operetta dedicata al confronto fra Aristofane e Menandro (*comp. Aristoph. et Men.* 854b) ritorna il riferimento alle rappresentazioni simposiali in cui Menandro sembrerebbe oggetto di interesse soprattutto da parte di un pubblico colto, impegnato nella propria formazione anche nei momenti ludici. Sulla base di questi indizi gli studiosi hanno pensato che la particolare configurazione dei segmenti testuali contenuti in P.Oxy. III 409 + XXXIII 2655, diviso in brani, ben si adattasse a questo impiego. In questo senso si sono espressi Del Corno (1964) 36; Gomme – Sandbach (1973) 419; Handley (2002) 171; più in generale, per la fruizione simposiale di Menandro cf. Gilula (1987); Nervegna (2013) 120–122.

50 È l'ipotesi espressa in prima istanza da Del Corno (1962) 149, il quale, però, rivede la sua posizione in Del Corno (1964) 63–64 e n. 78, allineandosi con quella più diffusa di un uso simposiale.

51 Pernigotti (2005) 74: il passo a cui lo studioso fa riferimento è Plut. *quaest. conv.* 711f–712a.

52 Turner (1963) 127.

53 Quint. *inst.* 1, 8, 15. Non è forse un caso, inoltre, che proprio riguardo a questa commedia abbiamo notizia di uno dei rari commenti menandrei, ad opera di un certo Timachida Rodio (test. 52 Körte-Thierfelder): anche questo dato sembrerebbe deporre a favore di un uso scolastico.

54 Questa ipotesi, tra l'altro, è ventilata anche da Pernigotti (2005) 74 n. 21, il quale però non si pronuncia in maniera decisa e, soprattutto, riferisce l'uso degli *excerpta* alla formazione non dei *pueri*, ma dei declamatori, secondo le indicazioni di Quintiliano espresse in 10, 1, 69–72.

il *Dyskolos* (P.Bodm. IV), in quella iniziale la *Samia* (P.Bodm. XXV), in quella finale l'*Aspis* (P.Bodm. XXVI). Siamo di fronte, dunque, ad una selezione di commedie[55] e non di brani, ma questo non significa che il testo non potesse essere impiegato per la lettura espressiva, perché la scelta dei passi più indicati poteva essere fatta sul momento dal maestro dotato del testo completo. Il carattere scolastico di questo manufatto era già stato rilevato dal primo editore, Victor Martin, che pensava ad una copia di non grande pregio, realizzata per scopi legati alla didattica.[56] In effetti, all'ingente presenza di errori (confusione di vocali e consonanti, aplografie, diplografie, interpolazioni, etc.), alla trascuratezza della scrittura e della disposizione del testo, Giorgio Brugnoli aggiungeva il fatto che il papiro avesse forma di codice, arrivando addirittura a ipotizzare che le *plagulae* fossero indipendenti, e che questo favorisse il loro utilizzo scolastico per la recitazione.[57] L'intuizione di Brugnoli, a mio parere, è avvalorata dalla successiva scoperta di due frammenti mancanti del papiro bodmeriano: in particolare nell'ultimo, contenente versi dell'*Aspis*, è presente un'annotazione marginale che potrebbe costituire un'istruzione sul tono da seguire nella lettura. Si tratterebbe di un invito all'esecuzione lenta o ad usare un tono basso di voce (ἡσυχή);[58] poco probabile, invece, un'indicazione scenica, viste le caratteristiche materiali del papiro. Non a caso la McNamee indica, come uniche attestazioni greche di *scholia* papiracei relativi alla lettura, due glosse contenute nei papiri di Aristofane[59] e questa presente nell'*Aspis*, e rileva che stranamente si riferiscono solo a testi comici.[60]

Un potenziale parallelo latino è fornito anche da un frammento di codice papiraceo (*CLA* X 1537 = Pack^2 2933a) contenente passi dell'*Andria* di Terenzio. Si tratta del P.Vindob. L 103, assegnato al IV–V sec. d. C. e riferibile, presumibilmente, ad una scuola egizia in cui si apprendeva il latino. Qui, nell'interlinea fra il v. 495 e il v. 496, troviamo un'annotazione in greco di difficile decifrazione, che

55 Che si tratti di una selezione è dimostrato, secondo Dain (1963) 288–289, dal fatto che i titoli consecutivi delle tre commedie non seguano un ordine alfabetico come avviene, invece, nelle edizioni complete; il manoscritto, secondo l'ipotesi dello studioso, era probabilmente destinato al commercio librario.

56 Martin (1960) 15. Questa ipotesi è stata contestata da Cantarella (1959) 86, che ha sostenuto l'idea di un impiego teatrale del testo.

57 Brugnoli (1960) 66. In verità lo studioso si riferisce esclusivamente alla sezione del bodmeriano contenente il *Dyscolos*, in quanto la *Samia* e l'*Aspis* furono edite solo nel 1967 ad opera di Kassel – Austin. Sui problemi di rilegatura del codice cf. Corbato (1965) 56–57; sulle ulteriori edizioni di questo papiro ragguaglia Casanova (2004) 5 (per una riproduzione vd. Cavallo – Maehler [1987] pl. Vb).

58 McNamee (2007) 299 (MP^3 1298c).

59 Entrambe provenienti da P.Oxy. XI 1371.

60 McNamee (2007) 65.

è stata recentemente interpretata come διαπειληκώς, un *hapax* derivato dal verbo διαπειλέω:[61] la parola andrebbe dunque intesa come un'esortazione al lettore ad utilizzare un tono sostenuto, indicazione che, tra l'altro, ben si adatta al contesto, caratterizzato da frasi spezzate ed ellittiche. Anche Donato, nel suo commento alla commedia, chiosa così il verso, in cui il vecchio Simone crede di essere preso in giro dal servo e per questo inveisce contro di lui: *deest 'es': apta elleipsis irascenti*.[62] Del resto nel commento di Donato sono numerosissime le indicazioni sul corretto tono di voce da impiegare nella lettura espressiva, sì da non lasciare dubbi sul fatto che l'autore venisse utilizzato a scuola anche per questo scopo.[63]

Altre testimonianze menandree presentano margini di incertezza più ampi per il loro carattere particolarmente frammentario: il P.IFAO inv. 89 *verso*, del II–III sec. d. C., edito nel 1970 da Bernard Boyaval,[64] contiene il monologo proemiale del *Misoumenos*. Si tratta, in effetti, di un bell'esempio di παρακλαυσίθυρον, interessante dal punto di vista espressivo e parecchio noto, stando alle testimonianze indirette:[65] il soldato Trasonide si lamenta poiché viene respinto dalla bella Cratea, che lo ha cacciato di casa, ed apostrofando la Notte esprime in toni patetici tutto il suo dolore.[66] Il *Misoumenos*, oltre ad essere contraddistinto da numerosi colpi di scena, era famoso soprattutto per essere una commedia di carattere, incentrata sullo studio della psicologia del soldato e sullo stato d'angoscia che lo pervade. Del resto il motivo dell'amante sventurato era oggetto di diverse esercitazioni scolastiche: lo troviamo, ad esempio, in un'*ekphrasis* inclusa fra i *progymnasmata* di Libanio,[67] in cui sono raccontate le pene di un giovane innamorato di una donna bella e altera, che lo rifiuta sistematicamente. Nell'esercizio, oltre agli aspetti descrittivi, incentrati soprattutto sulla bellezza sconvolgente dell'amata, ha grande rilievo la sofferenza del protagonista che si consuma d'amore, espressa in toni altamente patetici. Il tema ricorre anche in due etopee scolastiche: la prima del IV sec. d. C., di Severo di Alessandria,[68] in cui un pittore lamenta l'impossibilità

61 McNamee (2007) 490 (MP^3 2933.1). Per un'interpretazione diversa dell'annotazione, presentata tuttavia come altamente ipotetica, cf. Danese (1989) 136–137.

62 Donat. *Andr.* 496: "L'ellissi è adatta a chi si adira".

63 Ad esempio in Donat. *Andr.* 1 si legge: *«Abite» concitatius legendum est, quia respectantes properat et discernit Sosia* ("«Abite» deve essere letto in modo alquanto concitato, perché sollecita quelli che lo aspettano e vede Sosia"). Per numerosi altri esempi cf. Degenhardt (1909) 11–13.

64 Boyaval (1970) 1–5, pl. Ia.

65 Turner (1965) 3–4.

66 Sulla funzione di questo monologo nella trama della commedia cf. Borgogno (1971).

67 Lib. *progymn.* VIII, pp. 541–546 Förster.

68 Sev. Alex. *ethop.* 9 Amato. Sul passo e sul motivo di fondo, vd. ora Amato – Ventrella (2009) 139–143.

di vedere corrisposto l'amore che egli nutre per un suo dipinto; la seconda[69] contenuta nel P.Köln VI 250, una raccolta di esercizi retorici del II–III sec. d. C., in cui il giovane innamorato, sempre di un dipinto, arriva a minacciare il suicidio.[70] Gli esempi testimoniano che il 'lamento dell'innamorato' era considerato un soggetto didatticamente utile per l'acquisizione delle abilità interpretative: in particolare l'etopea, si è detto, era strettamente collegata alla commedia proprio in virtù delle qualità mimetiche che la caratterizzavano. Che anche il P.IFAO inv. 89 abbia una matrice scolastica[71] lo denotano i numerosi errori, cancellature, correzioni ed alcune sviste grammaticali; sono, inoltre, presenti segni di elisione e di punteggiatura che servivano, probabilmente, ad agevolare la lettura di allievi ancora inesperti.

Il *Misoumenos* era un testo particolarmente usato a scuola, come è testimoniato anche dal P.Oxy. XXXIII 2656, in cui oltre alla commedia sono presenti alcune tavole di frazioni, carattere che lo connota come *cahier unique*.[72] Diverse mani si sono avvicendate in questo papiro, il che farebbe pensare ad un suo utilizzo da parte di allievi con interventi del maestro: in particolare la prima mano, riferibile ad uno scriba piuttosto pratico, caratterizzata da un tratteggio non uniforme, sembra riflettere le esigenze di praticità dello scriba; la seconda, invece, interviene spesso a correggere gli errori o aggiunge parole sul margine sinistro. Infine ad una terza si devono le tavole di matematica. Si potrebbe pensare ad un quaderno *ad usum magistri* redatto da un maestro coadiuvato da un assistente poco esperto o da due allievi di livello avanzato. A noi è giunta solo una parte del III e del IV atto del *Misoumenos*, ma il papiro forse conteneva tutta la commedia.

Un discorso analogo va fatto per il P.Turner 5, databile al II–III sec. d. C., che presenta alcuni versi del *Kitharistes* dal contenuto gnomico: il testo non è molto curato (i versi sono scritti di seguito, la grafia è stentata), inoltre mostra una nota che sembra avere l'intento di chiarire il senso del brano (viene ripetuto il verbo della reggente ad una certa distanza)[73] ed alcune correzioni, che farebbero

69 Stramaglia (2003) 215; vd. *ibi* pp. 215–225 per una riedizione commentata del discorso dell'εἰκόνος ἐρῶν.

70 Stramaglia (2003) 220–223 specifica che, tecnicamente, si tratterebbe di una declamazione, esercizio ben più complesso e dalle implicazioni giudiziarie: l'elaborato, infatti, si configura come un'autodenuncia di un giovane che intende suicidarsi e, per non rimanere insepolto (ai sensi di una *lex* declamatoria), rende conto pubblicamente del suo proposito. Nei fatti però, chiarisce lo studioso, l'esercizio si sviluppa nel pieno rispetto delle regole dell'etopea.

71 Cribiore (1996a) 242–243 n. 390; Nervegna (2013) 217.

72 Turner (1965) 9; Nervegna (2013) 220.

73 McNamee (2007) 298, fr. 1, 4 Arnott (MP³ 1297.5).

pensare ad un prodotto scolare[74] destinato alla lettura; per di più il brano sembrerebbe concluso, poiché seguito da un *agraphon* alquanto esteso. In questi ultimi tre casi, invero, è impossibile stabilire con certezza se siamo di fronte a passi selezionati per la lettura interpretativa o a semplici esercizi di trascrizione: ma la presenza di numerosi elementi grafici funzionali all'intellegibilità del dettato farebbe propendere per la prima ipotesi.

Per altri papiri menandrei, più chiaramente utilizzati da lettori colti, non è possibile stabilire con ragionevole margine di verosimiglianza se fossero impiegati in ambiente scolastico. È il caso del P.Oxy. LXI 4094, del VI sec. d. C., in cui è contenuto un frammento dell'*Aspis*:[75] l'esemplare non brilla per eleganza, ma mostra diverse annotazioni, le quali denotano un'analisi critica del testo, forse da parte di uno studioso o di un maestro. Si tratta di note esplicative e di una correzione, che testimoniano lo sforzo di decodificazione per la lettura.[76] La stessa situazione si può riscontrare anche in un altro frammento menandreo databile al II–III sec. d. C. (P.Oxy. IV 678 + LXII 4302), a sua volta riferibile, presumibilmente, all'*Aspis*: delle tre colonne superstiti, solo la prima è adeguatamente leggibile.[77] Il papiro è vergato in maiuscola biblica piuttosto elegante e presenta margini ampi; anche in questo caso sono occasionalmente aggiunti accenti e punteggiatura. Le note, molto precise, servono a chiarire l'identità di un personaggio ed il suo ruolo, nonché a decodificare il senso del testo.[78] La mancanza di ulteriori elementi che possano connotare questi testimoni come specificamente scolastici non permette di stabilire con certezza se fossero destinati ad un uso personale o se fossero preparati da un maestro per i suoi allievi.

Del resto dai papiri sembrerebbe attestato un altro impiego didattico delle commedie menandree, riferibile piuttosto all'ambito retorico. Tra gli innumerevoli frammenti di antologie contenenti *excerpta* tratti da diversi poeti, figurano in particolare alcune raccolte incentrate su un argomento determinato, la cui funzione poteva essere quella di costituire uno spunto per la composizione delle *theseis*,[79]

74 Questa ipotesi viene sostenuta anche nell'*editio princpes*: cf. P.Turner, p. 25; alcune perplessità in materia, non meglio specificate, sono espresse da Pernigotti (2005) 141.

75 Riprodotto in P.Oxy. LXI, pll. I–IV.

76 McNamee (2007) 297 (MP³ 1297.01).

77 L'ipotesi più accreditata è che si tratti di un brano dell'*Aspis* collocabile nella lacuna dopo il v. 468 (Handley [1975]), ma per un'ipotesi contraria cf. Rossi (1977) 46–48.

78 McNamee (2007) 297 (MP³ 1297.2); riproduzione in Cavallo (1967) tav. XIIIa.

79 Questa tesi è stata formulata per la prima volta da Barns (1951) 14–15: lo studioso collega la nascita degli gnomologi alla loro funzionalità educativa. In particolare sarebbe stato il movimento sofistico ad evidenziare l'utilità della poesia quale repertorio di materiali per esercitare le capacità critiche degli allievi. Testi comprovanti tesi opposte venivano raccolti nelle antologie

un esercizio praticato proprio presso la scuola del *rhetor*: tra gli autori antologizzati per questo scopo Menandro ha un ruolo importante. Si consideri, in particolare, un reperto come il P.Berol. inv. 9772 del II sec. a. C., costituito da una silloge di frammenti tratti da Euripide, Ferecrate, Menandro, Platone, Pseudo-Epicarmo, ed incentrati sulle argomentazioni a favore o contro la donna ed il matrimonio. Questo tema costituiva l'*exemplum* paradigmatico per spiegare le modalità di composizione delle *quaestiones finitae* e *infinitae* in Quintiliano,[80] Aftonio,[81] Libanio,[82] evidentemente perché rispecchiava una diffusa consuetudine didattica. Una conferma proviene da P.Oxy LXXII 4855,[83] databile al III sec. d. C., in cui è contenuta una classificazione delle *theseis* scolastiche divise in tre categorie, speculative, etiche e pratiche: come esemplificazione delle seconde ricorre, ancora una volta, il tema relativo all'opportunità di sposarsi. Un impiego simile può essere ipotizzato anche per un'altra antologia del II sec. a. C., edita da John Barns (MP³ 1574 = LDAB 1055),[84] che raccoglie una serie di sentenze tratte da Anassimene, Euripide, Demostene, Menandro e Teofrasto che trattano il tema della *tyche*: la presenza di una seconda mano, che registra varianti, dimostra una lettura attenta del testo. Sia Gabriella Messeri[85] che Francisca Pordomingo[86] pensano che si trattasse di un'ottima edizione dal punto di vista testuale, ma la Pordomingo ipotizza anche che l'antologia potesse essere utilizzata da un maestro come repertorio cui attingere materiali, probabilmente per le sue esercitazioni proginnasmatiche. Tutte queste antologie, pur non essendo necessariamente impiegate per la lettura interpretativa, attesterebbero la consuetudine con i brani poetici anche presso il retore. Una

che divenivano selezioni tematiche per le discussioni retoriche (pp. 3–5). Recentemente questa ipotesi è stata ripresa da Pordomingo (2007) 436–437, la quale rileva le numerose affinità fra i temi presenti nell'antologia e la *thesis* discussa da Libanio in *progymn*. VIII, pp. 550–561 Förster; a questo proposito cf. anche Pordomingo (2010) 57.

80 Quint. *inst*. 2, 4, 25; 3, 5, 8: *Amplior est semper infinita* (scil. *quaestio*), *inde enim finita descendit. Quod ut exemplo pateat, infinita est: «an uxor ducenda»*, *finita*: *«an Catoni ducenda» ideoque esse suasoria potest* ("La questione indefinita è sempre più ampia; la definita, del resto, ne discende. Per fare chiarezza con un esempio, è questione indefinita «se ci si debba sposare», definita «se Catone si debba sposare»; e perciò quest'ultima potrebbe essere una suasoria" trad. [Calcante-]Corsi). Cf. Nocchi (2012).

81 Aphthon. *RhG* X, pp. 42–46 Rabe = pp. 153–157 Patillon.

82 Lib. *progymn*. VIII, pp. 550–561 Förster.

83 Riprodotto in P.Oxy. LXXII, pll. VI–VII. L'interesse di questo papiro riguarda soprattutto la menzione delle *theseis* etiche, non altrimenti attestate nei trattati di retorica.

84 Barns (1950) 126–163; riproduzione in Funghi (2004) 365.

85 Messeri (2004) 353–356.

86 Pordomingo (2010) 56.

conferma in questo senso proviene da Libanio,[87] che, riferendo un' esperienza personale presso la propria scuola, racconta di un suo allievo particolarmente dotato a cui fa leggere di fronte ai compagni alcune opere drammatiche per testarne le competenze interpretative e specifica di aver utilizzato 'testi abituali', sottolineando così la dimestichezza della scuola con questi autori (comici o tragici) anche ad un livello superiore di apprendimento e confermando i metodi di impiego del testo teatrale fino ad ora esaminati.[88]

Dai dati desunti dalle fonti letterarie e papirologiche è possibile trarre ora alcune conclusioni: i testi comici venivano impiegati già dal *grammaticus* per sviluppare nell'allievo le capacità interpretative, spendibili in vario modo nell'attività pubblica. Questa modalità educativa, si è visto, ha una tradizione piuttosto remota che rimane intatta almeno fino al tardoantico. Del resto, se questo impiego specifico del testo teatrale riflette un'attenzione didattica piuttosto precoce per lo sviluppo di tale abilità, d'altro canto da alcune fonti sembrerebbe potersi desumere che la lettura di queste opere non fosse confinata esclusivamente alla scuola del *grammaticus*, ma continuasse nelle fasi successive in maniera più o meno sistematica per lo stesso scopo o per funzioni affini e, comunque, almeno come spunto per lo svolgimento dei *progymnasmata*. In particolare sembra che Menandro abbia avuto questo impiego così diffuso nella scuola, per le qualità mimetiche della sua poesia e per la vicinanza alla realtà, carattere che lo rendeva particolarmente adatto alla pratica oratoria e probabilmente meno estraneo alle istanze dei giovani:[89] la sua lettura, quindi, era praticata con una certa continuità a tutti i livelli di studio in quanto presentava molteplici motivi di utilità.

Che Menandro continuasse ad essere letto da uomini colti sempre in virtù dei benefici formativi che le sue commedie offrivano è dimostrato dal P.Cair. inv. 43227, datato al V secolo e trovato nell'antica Afroditopoli nella villa di Dioscoro, notaio e poeta egiziano, vissuto nel VI secolo.[90] Il codice raccoglie ampie sezioni di cinque commedie: *Epitrepontes*, *Heros*, *Perikeiromene*, *Samia* ed una *fabula incerta*. Insieme a questo papiro ne sono stati ritrovati altri contenenti testamenti, contratti, lettere, elogi, ma anche testi tipicamente scolastici,[91] tutti appartenenti a Dioscoro.

87 Lib. *epist*. 11 Förster.

88 Devo questo suggerimento a Raffaella Cribiore, che mi ha fornito ulteriori spunti di ricerca. Per il commento al passo cf. Cribiore (2001) 227.

89 Si ricordi, a questo proposito, Ov. *trist*. 2, 369–370 sulla predilezione dei giovani per Menandro (cf. n. 23).

90 Per un'edizione fotografica del papiro cf. Koenen (1978).

91 Si tratta dell'*Iliade*, con numerose aggiunte e correzioni, che sembrerebbero opera di persone non particolarmente erudite; un testo di *Scholia minora* all'*Iliade*; tavole di misurazione e di coniugazione; un glossario greco-copto, utile per un lettore egizio interessato ad apprendere

Se l'ipotesi di una sua presunta attività didattica (per la quale si sarebbe servito del testo di Menandro)[92] è sostenuta con scarsa convinzione dallo stesso Jean-Luc Fournet,[93] è comunque plausibile una lettura personale del testo menandreo per la propria formazione, soprattutto a fini professionali, secondo le indicazioni fornite nel X libro da Quintiliano ai lettori ormai adulti. In effetti Menandro e Omero, anch'egli presente nella biblioteca di Dioscoro, sono additati al destinatario di un suo elogio quale fulgido esempio di eloquenza.[94] Menandro è dunque presentato come modello oratorio e non a caso associato ad Omero, ma compare anche in altre opere, sempre in versi, tutte riconducibili al medesimo ambito retorico,[95] dove sono impiegati termini tratti dalle sue commedie, versi citati integralmente o frutto di una rielaborazione finalizzata all'ornamento encomiastico.[96] La scelta bibliografica di Dioscoro, frutto di un persistente attaccamento di uomini colti alle letture e agli schemi retorico-grammaticali scolastici,[97] conferma l'importanza formativa riconosciuta al testo comico fino alla fine dell'antichità.

---

il greco; una vita di Isocrate; alcuni poemi proginnasmatici, in particolare etopee in versi. Se si desse credito all'ipotesi di un'attività didattica di Dioscoro, si dovrebbe ipotizzare per i primi documenti un uso per l'apprendimento di competenze di base; gli altri testi, compreso Menandro, si riferirebbero ad un livello sicuramente più elevato (Fournet II [1999] 688–690).

92 La destinazione didattica di questo papiro fu sostenuta da Cantarella (1954) 23 n. 8.

93 Fournet I (1999) 325–326.

94 P.Aphrod.Lit. pp. 378–380 nr. IV 4, 7 e 22 Fournet.

95 Fournet II (1999) 676; 685–687.

96 Meno percettibile, invece, la matrice menandrea nelle petizioni in prosa, anche se da tale matrice Dioscoro trae lo spirito mordace di certi suoi passaggi. Cf. Fournet II (1999) 676–677 nn. 40–42 per gli echi menandrei in Dioscoro; pp. 685–687 per l'influenza di Menandro sulla formazione dell'autore.

97 Dioscoro di Afrodito continuava anche ad esercitare le proprie qualità compositive sulla base di esercizi tipicamente scolastici, come dimostrerebbero le etopee da lui scritte (Fournet I [1999] 275–276; 446–452; II, pp. 651–658). Per questo fenomeno, tipico dell'intera età imperiale, cf. Vössing (1997) 37–45; Stramaglia (2003) 229–230. Non è forse un caso, inoltre, che i modelli additati da Elio Teone per la composizione di etopee fossero proprio Omero e Menandro, e che anche per Dioscoro questi fossero emblemi indiscussi di oratoria.

Bibliografia

Adamietz (1966) = Joachim Adamietz (ed.), *Institutionis oratoriae Liber III* (München 1966).

– (1986) = *Quintilians 'Institutio oratoria'*, *ANRW* II, 32.4 (1986) 2226–2271.

Agosti (2005) = Gianfranco Agosti, *L'etopea nella poesia greca tardoantica*, in Amato – Schamp (2005) 34–60.

Albini – Petrone (1992) = Umberto Albini – Gianna Petrone, *Storia del teatro. I Greci – I Romani* (Milano 1992).

Albaladejo – del Río – Caballero (1998) = Tomás Albaladejo – Emilio del Río – José A. Caballero (eds.), *Quintiliano: historia y actualidad de la retórica. Actas del Congreso internacional «Quintiliano: historia y actualidad de la retórica: XIX Centenario de la Institutio Oratoria»*, I–III (Ayuntamento de Calahorra 1998).

Aldrete (1999) = Gregory S. Aldrete, *Gestures and Acclamation in Ancient Rome* (Baltimore-London 1999).

Alfieri (1964) = Vittorio E. Alfieri, *La pedagogia di Quintiliano*, «Athenaeum» 42 (1964) 400–415.

Amato (2005) = Eugenio Amato, *Draconzio e l'etopea latina alla scuola del grammatico Feliciano*, in Amato – Schamp (2005) 123–142.

Amato – Schamp (2005) = Eugenio Amato – Jacques Schamp (eds.), *ἨΘΟΠΟΙΙΑ. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive* (Salerno 2005).

Amato – Ventrella (2005) = Eugenio Amato – Gianluca Ventrella, *L'éthopée dans la pratique scolaire et littéraire*, in Amato – Schamp (2005) 213–231.

– (2009) = *I Progimnasmi di Severo di Alessandria (Severo di Antiochia?)* (Berlin-New York 2009).

Amedick (1991) = Rita Amedick, *Vita privata. Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, I (Berlin 1991).

André (1991) = Jacques André, *Le vocabulaire latine de l'anatomie* (Paris 1991).

Anolli – Ciceri (1992) = Luigi Anolli – Rita Ciceri, *La voce delle emozioni. Verso una semiosi della comunicazione vocale non-verbale delle emozioni* (Milano 1992).

Antonsen-Resch (2004) = Andrea Antonsen-Resch, *Von Gnathon zu Saturio. Die Parasitenfigur und das Verhältnis der römischen Komödie zur griechischen* (Berlin-New York 2004).

Appel (1909) = Benedikt Appel, *Die Pädagogik Quintilians*, in Rudolf Hornich (ed.), *Jahrbuch des Vereins für christliche Erziehungswissenschaft*, II (München 1909).

Arcellaschi (1985) = André Arcellaschi, *Sur trois aspects comparés de l'art oratoire et l'art dramatique, d'après Cicéron (de Orat. III) et Quintilien (de Inst. Orat. XI)*, «Vita Latina» 100 (1985) 26–34.

– (1997) = *Le Pro Caelio et le théâtre*, «REL» 75 (1997) 78–91.

Arici (1959) = Azelia Arici (ed./trad.), *Storie, Dialogo degli oratori, Germania, Agricola* (Torino 1959).

Aricò (2002) = Giuseppe Aricò, *Quintiliano e il teatro*, in Giampaolo Urso, *Hispania terris omnibus felicior; premesse ed esiti di un processo di integrazione. Atti del Convegno internazionale. Cividale del Friuli 27–29 settembre 2001* (Pisa 2002).

– (2004) = *Cicerone e il teatro. Appunti per una rivisitazione della problematica*, in Emanuele Narducci (ed.), *Cicerone tra antichi e moderni. Atti del IV Symposium Ciceronianum Arpinas. Arpino, 9 maggio 2003* (Firenze 2004) 6–37.

– (2004a) = *La maschera e il volto. Orazio, ars 86 ss.*, «Aevum(ant)» 4 (2004) 125–143.

Aricò – Rivoltella (2008) = Giuseppe Aricò – Massimo Rivoltella (eds.), *La riflessione sul teatro nella cultura romana. Atti del Congresso internazionale, MIlano 10–12 maggio 2006* (Milano 2008).

Armisen-Marchetti (2005) = Mireille Armisen-Marchetti (ed.), *«Demonstrare». Voir et faire voir: forme de la démonstration à Rome. Actes du Colloque International de Toulouse 18–20 novembre 2004* (Toulouse 2005).

Austin (1806) = Gilbert Austin, *Chironomia: or a treatise on rhetorical delivery* (London 1806).

Austin (1944) = Roland Austin, *Quintilian on Painting and Statuary*, «CQ» 38 (1944) 17–26.

Balbo (2007) = Andrea Balbo, *Alcuni casi di interazione oratore-pubblico a Roma tra il I secolo a. C. e il I d. C.*, «CCG», 18 (2007) 375–388.

Bardon (1951–1956) = Henry Bardon, *La Littérature latine inconnue*, I–II (Paris 1951–1956).

Barigazzi (1964) = Adelmo Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro* (Torino 1964).

Barns (1950) = John Barns, *A New Gnomologium: with some Remarks on Gnomic Anthologies, I*, «CQ» n.s., 1 (1950) 126–137.

– (1951) = *A New Gnomologium: with some Remarks on Gnomic Anthologies, II*, «CQ» n.s., 2 (1951) 1–19.

Bartezzaghi (2003) = Stefano Bartezzaghi, *Accavallavacca. Inventario di parole da gioco* (Milano 2003).

Barwick (1922) = Karl Barwick, *Remmius Palaemon und die römische Ars Grammatica* (Leipzig 1922).

– (1928) = *Die Gliederung der Narratio in der rhetorischen Theorie und ihre Bedeutung für die Geschichte des antiken Romans*, «Hermes» 60 (1928) 261–287.

Beare (1939) = William Beare, *Masks on the Roman Stage*, «CQ» 33 (1939) 139–146.

– (1986) = *I Romani a teatro* (Roma-Bari 1986; ed. orig. London 1950).

Belardinelli (1994) = Anna Maria Belardinelli (ed.), *Menander. Sicioni* (Bari 1994).

Bellincioni (1981) = Maria Bellincioni, *Il termine persona da Cicerone a Seneca*, in Giuseppina Allegri *et al.* (eds.), *Quattro Studi latini a Vittore Pisani per il suo 82° compleanno* (Parma 1981) 37–115.

Bernabò Brea (1998) = Luigi Bernabò Brea, *Le maschere ellenistiche della tragedia greca* (Napoli 1998).

– (2001) = *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi* (Roma 2001).

Berti (2007) = Emanuele Berti, *Scholasticorum studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale* (Pisa 2007).

Bettini (1986) = Maurizio Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima* (Roma 1986).

– (1991) = *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità* (Roma 1991).

– (1996) = *'Guardarsi in faccia' a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina*, «Parole chiave» 10/11 (1996) 175–195.

Bianca (1963) = Giuseppe G. Bianca, *La pedagogia di Quintiliano* (Padova 1963).

Bieber (1961²) = Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater* (Princeton New Jersey 1961).

Blanchard (1991) = Alain Blanchard, *Sur le milieu d'origine du papyrus Bodmer de Ménandre: l'apporte du P. Chester Beatty scolaire et du P. Bouriant* 1, «CE» 66 (1991) 211–220.

Bolaffi (1956) = Ezio Bolaffi, *La critica filosofica e letteraria in Quintiliano*, «Latomus» 15 (1956) 532–543.

– (1957) = *La critica filosofica e letteraria in Quintiliano*, «Latomus» 16 (1957) 49–59; 263–274.

– (1957a) = *Quintiliano pedagogista e maestro* «Latomus» 16 (1957) 643–654.

Bompaire (1976) = Jacques Bompaire, *Les historiens classiques dans les exercices préparatoires de rhétorique (progymnasmata)*, in *Recueil Plassart. Recueil sur l'antiquité grecque offertes à A. Plassart par ses collègues de la Sorbonne* (Paris 1976) 1–7.

– (1984) = *L'apothéose de Démosthène, de sa mort jusqu'à l'époque de la IIe Sophistique*, «BAGB» (1984) 14–26.
Bonnell (1834) = Eduard Bonnell (ed.), *Lexicon Quintilianeum* (Lipsiae 1834).
Bonner (1949) = Stanley F. Bonner, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire* (Liverpool 1949).
– (1986) = *L'educazione nell'antica Roma. Da Catone il censore a Plinio il giovane* (Roma 1986; ed. orig. London 1977).
Borgogno (1971) = Alberto Borgogno, *Sul Pap. I.F.A.O. inv. 89 verso (Menandro, Misumenos)*, «RFIC» 99 (1971) 410–417.
Bornecque (1902) = Henri Bornecque, *Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque* (Lille 1902).
Booth (1978) = Alan D. Booth, *The Appearance of the Schola Grammatici*, «Hermes» 106 (1978) 117–125.
– (1981) = *Litterator*, «Hermes» 91 (1981) 371–378.
Bower (1961) = Edmund W. Bower, *Some Technical Terms in Roman Education*, «Hermes» 89 (1961) 462–477.
Boyaval (1970) = Bernard Boyaval, *Le prologue du Misoumenos de Ménandre et quelques autres papyrus grecs inédits de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire*, «ZPE» 6 (1970) 1–33.
Brink (1963) = Charles O. Brink, *Horace on poetry, I. Prolegomena to the Literary Epistles* (Cambridge 1963).
– (1971) = *Horace on Poetry. The* 'Ars Poetica' (Cambridge 1971).
Brown (1992) = Peter G. McC. Brown, *Menander, Fragments 745 and 746 K–T, Menander's Kolax and Parasites and Flatterers in Greek Comedy*, «ZPE» 92 (1992) 91–107.
Brugnoli (1960) = Giorgio Brugnoli, *Nota codicologica al ΔΥΣΚΟΛΟΣ*, in *Menandrea. Miscellanea philologica* (Genova 1960) 59–70.
– (1964) = *M. F. Quintiliani Institutionis oratoriae liber X* (Roma 1964).
Butler (1921–1922) = Harold E. Butler (ed.), *The Institutio oratoria of Quintilian*, I–IV (London-Cambridge 1921–1922).
Calboli (1969) = Gualtiero Calboli (ed.), *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium* (Bologna 1969).
– (1983) = *Oratore senza microfono*, in *Ars Rhetorica antica e nuova*. *Atti delle 11 giornate filologiche genovesi, Genova 21–23 febbraio 1983* (Genova 1983) 23–56.
– (1993²) = *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium* (Bologna 1993; ed. orig. 1969).
– (1998) = *From aristotelian λέξις to «elocutio»*, «Rhetorica» 16 (1998) 47–80.
Calboli Montefusco (1979) = Lucia Calboli Montefusco (ed.), *Consulti Fortunatiani. Ars rhetorica* (Bologna 1979).
– (1988) = *Exordium, narratio, epilogus. Studi sulla teoria retorica greca e latina delle parti del discorso* (Bologna 1988).
– (1992) = *Cicerone, De oratore: la doppia funzione dell'ethos dell'oratore*, «Rhetorica» 10 (1992) 245–259.
– (2005) = Ἐνάργεια et ἐνέργεια: *l'évidence d'une demonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68)*, «Pallas» 69 (2005) 43–58.
Calcante – Corsi (1997) = Cesare Marco Calcante – Stefano Corsi (ed./trad.), *La formazione dell'oratore* I–III (Milano 1997).
Cantarella (1954) = Raffaele Cantarella, *Fata Menandri*, «Dioniso» 17 (1954) 22–37.
– (1959) = *Il nuovo Menandro*, «RIL» 93 (1959) 77–114.

Cantilena (1992) = Mario Cantilena, *Una nuova esegesi di Theocr. 7, 47 s.*, «Eikasmos» 3 (1992) 179–197.

Cantó Llorca (1998) = Josefa Cantó Llorca, *Las funciones del grammaticus según Quintiliano*, in Albaladejo – del Río – Caballero II (1998) 853–867.

Caplan (1954) = Harry Caplan (ed.), *Ad C. Herennium libri IV De ratione dicendi* (London-Cambridge 1954).

Casamento (2004) = Alfredo Casamento, *'Parlare e lagrimar vedrai insieme'. Le lacrime dell'oratore*, in Petrone (2004a) 41–62.

– (2007) = *I declamatori a lezione di teatro. La retorica e i luoghi comuni della commedia*, in Petrone – Bianco (2007) 135–150.

– (2012) = *Apparizioni, fantasmi e altre 'ombre' in morte e resurrezione dello Stato. Fictio, allegoria e strategie oratorie nella Pro Milone di Cicerone*, in Moretti – Bonandini (2012) 139–169.

Casanova (2004) = Angelo Casanova, *Cent'anni di papiri menandrei*, in Guido Bastianini – Angelo Casanova (eds.), *Menandro. Cent'anni di papiri. Atti del Convegno internazionale di Studi, Firenze, 12–13 giugno 2003* (Firenze 2004) 1–7.

Cassin (1995) = Barbara Cassin, *Philosophia enim simulari potest, eloquentia non potest, ou: le masque et l'éffect*, «Rhetorica» 13 (1995) 105–124.

– (1997) = *Procédures sophistiques pour construire l'évidence*, in Carlos Lévy – Laurent Pernot (eds.), *Dire l'évidence: philosophie et rhétorique antiques* (Paris 1997) 15–29.

Cavallo (1967) = Guglielmo Cavallo, *Ricerche sulla maiuscola biblica* (Firenze 1967).

– (1986) = *Conservazione e perdita dei testi greci: fattori materiali, sociali, culturali*, in Andrea Giardina (ed.), *Tradizione dei classici, trasformazioni della cultura* (Roma 1986) 83–172; 246–271 (note); ora in Guglielmo Cavallo, *Dalla parte del libro: storie di trasmissione dei classici* (Urbino 2002) 49–175.

– (2010) = *Oralità, scrittura, libro, lettura. Appunti su usi e contesti didattici tra antichità e Bisanzio*, in Del Corso – Pecere I (2010) 11–36.

Cavallo – Maehler (1987) = Guglielmo Cavallo – Herwig Maehler, *Greek Bookhands of the Early Byzantine Period, A.D. 300–800* (London 1987).

Cavarzere (2000) = Alberto Cavarzere, *Oratoria a Roma* (Roma 2000).

– (2002) = *L'oratoria come rappresentazione. Cicerone e l'«eloquentia corporis»*, in Emanuele Narducci (ed.), *Interpretare Cicerone. Percorsi della critica contemporanea. Atti del II Symposium Ciceronianum Arpinas*, Arpino 18 maggio 2001 (Firenze 2002) 24–52.

– (2004) = *La voce delle emozioni. 'Sincerità' e 'simulazione' nella teoria retorica dei Romani*, in Petrone (2004a) 11–28.

– (2007) = *Ricordi di scuola*, «Aevum(ant)» n.s. 7 (2007) 93–98.

– (2011) = *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani* (Padova 2011).

Celentano (1996) = Maria S. Celentano, *Homoeideia*, in Gert Ueding (ed.), *HWRh* III (Tübingen 1996) 1525–1528.

– (2001) = *Institutio oratoria. Libro VI*, in Pennacini (2001) 685–795 (trad.); 1053–1087 (comm.).

– (2004) = *Lo spazio comico e alcune figure retoriche*, in Celentano – Chiron – Noël (2004) 251–261.

Celentano – Chiron – Noël (2004) = Maria S. Celentano – Pierre Chiron – Marie-Pierre Noël (eds.), *Skhèma/Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature* (Paris 2004).

Chiarini (1989) = Gioachino Chiarini, *La rappresentazione teatrale*, in Guglielmo Cavallo – Paolo Fedeli – Andrea Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica. La circolazione del testo*, II (Roma 1989) 127–214.

– (1996) = *La scena romana*, in Savarese (1996) 41–55.
Chiarini – Tessari (1983) = Gioachino Chiarini – Roberto Tessari, *Teatro del corpo, teatro della parola: due saggi sul comico* (Pisa 1983).
Ciancio Rossetto (1982–1983) = Paola Ciancio Rossetto, *Le maschere del teatro di Marcello*, «BCAR» 88 (1982–1983) 7–49.
Citroni (2006) = Mario Citroni, *Quintilian and the System of Poetic Genres in the Flavian Age*, in Ruurd R. Nauta – Harm-Jan Van Dam – Johannes J. L. Smolenaars (eds.), *Flavian Poetry* (Leiden-Boston 2006) 1–19.
Clark (1931) = William P. Clark, *Ancient Reading*, «CJ» 26 (1931) 698–700.
Clarke (1951) = Martin L. Clarke, *The Thesis in the Roman Rhetorical Schools of the Republic*, «CQ», 45 (1951) 159–166.
Clarysse – Wouters (1970–1971) = Willy Clarysse – Alfons Wouters, *A Schoolboy's Exercise in the Chester Beatty Library*, «AncSoc» 1 (1970–1971) 201–236.
Colamarino – Bo (1969) = Tito Colamarino – Domenico Bo (ed./trad.), *Le opera di Quinto Orazio Flacco* (Torino 1969).
Colson (1919) = Francis H. Colson (ed.), *Phaedrus and Quintilian I, 9, 2. A Reply to Professor Postgate*, «CR» 33 (1919) 59–61.
– (1924) = *M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae liber I* (Cambridge 1924).
Comotti (1979) = Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana* (Torino 1979).
Conte (1998) = Sophie Conte, *L'héritage de Quintilien à la Renaissance: la fortune du chapitre sur l'actio et son accomplissement dans les Vacationes autumnales de Louis de Cressolles*, in Albaladejo – del Río – Caballero III (1998) 1219–1228.
Coppola (1923) = Goffredo Coppola, *Studi menandrei*, «Aegyptus» 4 (1923) 137–155.
Corbato (1965) = Carlo Corbato, *Studi menandrei* (Udine 1965).
Corbeill (1997) = Anthony Corbeill, *Thumbs in Ancient Rome: Pollex as Index*, «MAAR» 42 (1997) 1–21.
– (2004) = *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome* (Princeton 2004).
– (2005) = *Gesture in Early Roman Law: Empty Forms or Essential Formalities?*, in Douglas Cairns (ed.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds* (Swansea 2005) 157–174.
Cousin (1935) = Jean Cousin, *Études sur Quintilien. Contribution à la recherché des sources de l''Institution oratoire'*, I (Paris 1935).
– (1936) = *Études sur Quintilien. Vocabulaire grec de la terminologie rhétorique dans l''Institution oratoire'*, II (Paris 1936).
– (1975) = *Quintilien et le théâtre*, in *Actes du IXe Congrès de l'Association G. Budé,* I (Paris 1975) 459–467.
– (1975–1980) = *Institution oratoire. Quintilien*, I–VII (Paris 1975–1980).
– (1986) = *Quintilien et la musique*, *ANRW* II, 32.4 (1986) 2307–2326.
Cova (1990) = Pier Vincenzo Cova, *La critica letteraria nell'«Institutio»*, in Pier Vincenzo Cova (ed.), *Aspetti della paideia di Quintiliano* (Milano 1990) 9–59.
Crawford (1984) = Jane W. Crawford, *M. Tullius Cicero. The Lost and Unpublished Orations* (Göttingen 1984).
Cribiore (1996) = Raffaella Cribiore, *Gli esercizi scolastici dell'Egitto greco-romano: cultura letteraria e cultura popolare nella scuola*, in Pecere – Stramaglia (1996) 505–528.
– (1996a) = *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta 1996).
– (1997) = *Literary School Exercises*, «ZPE» 116 (1997) 53–60.
– (2001) = *Gymnastic of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt* (Princeton-Oxford 2001).

Croatto – Croatto Accordi (1994) = Lucio Croatto – Donatella Croatto Accordi, *Le disfemie: excursus storico e classificazione*, «Acta phoniatrica latina» 16 (1994) 16–30.
Dain (1963) = Alphonse Dain, *La survie de Ménandre*, «Maia» 15 (1963) 278–309.
Danese (1989) = Roberto M. Danese, *Revisione del PVindob L 103 (Terenzio)*, «SCO» 39 (1989) 133–157.
D'Annoville – Stoehr-Monjou (2008) = Caroline Michel D'Annoville – Annick Stoehr-Monjou, *Fidélité à la tradition et détournements dans la controverse de Dracontius (Romulea 5): un poème à double sens*, in Claire Sotinel – Maurice Sartre (eds.), *L'usage du passé entre Antiquité tardive et Haut Moyen Âge. Hommage à Brigitte Beaujard* (Rennes 2008) 29–45.
David (1980) = Jean-Michel David, *Eloquentia popularis et conduites symboliques des orateurs de la fin de la République: problèmes d'efficacité*, «QS» 12 (1980) 171–211.
– (1992) = *Le patronat judiciaire au dernier siècle de la République romaine* (Roma 1992).
Decker (1995) = Wolfgang Decker, *Sport in der griechischen Antike: vom minoischen Wettkampf bis zu den Olympischen Spielen* (München 1995).
De Falco (1930) = Vittorio De Falco, *Menandro*, «Athenaeum» n.s. 8 (1930) 195–225.
– (1945) = *Menandri Epitrepontes in usum scholarum* (Napoli 1945).
De Gaetano (2009) = Miryam De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio* (Alessandria 2009).
Degenhardt (1909) = Clemens Degenhardt, *De veterum grammaticorum scholiis* (Münster 1909).
Degl'Innocenti Pierini (2012) = Rita Degl'Innocenti Pierini, *Le città personificate nella Roma repubblicana: fenomenologia di un motivo letterario tra retorica e poesia*, in Moretti – Bonandini (2012) 215–247.
Delarue (1990) = Fernand Delarue, *Qu'est-ce qu'un discours éthique?*, «Lalies» 9 (1990) 125–126.
Del Corno (1962) = Dario Del Corno: *Note menandree*, «Dioniso» 36 (1962) 136–151.
– (1964) = *Selezioni menandree*, «Dioniso» 38 (1964) 130–181.
Del Corso (2005) = Lucio Del Corso, *La lettura nel mondo ellenistico* (Roma-Bari 2005).
– (2010) = *Libri di scuola e sussidi didattici nel mondo antico*, in Del Corso – Pecere (2010) 71–110.
Del Corso – Pecere (2010) = Lucio Del Corso – Oronzo Pecere (eds.), *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino, 7–10 maggio 2008* (Cassino 2010).
Della Casa (1962) = Adriana Della Casa, *Nigidio Figulo* (Roma 1962).
Della Corte (1965) = Federico Della Corte, *L'attore Quinto Roscio*, «Dioniso» 39 (1965) 310.
– (1968³) = Francesco Della Corte (ed.), *Grammatici e retori* (Torino 1968³; ed. orig. 1947).
– (1975) = *Maschere e personaggi in Plauto*, «Dioniso» 46 (1975) 163–201.
De Prisco (1974) = Antonio De Prisco, *Nota a Draconzio Romul. I 12–14*, «Vichiana» 3 (1974) 175–178.
Desbordes (1986) = Françoise Desbordes, *L'énunciation dans la rhétorique antique: les «figures de pensée»*, «HEL» 8 (1986) 25–38; ora in Desbordes (2006) 109–120.
– (1994) = *L'orateur et l'acteur*, in Michel Menu (ed.), *Théâtre et cité. Seminaire du CRATA 1992–1994* (Toulouse 1994) 53–72; ora in Desbordes (2006) 129–147.
– (1995) = *Le secret de Démosthène* (Paris 1995).
– (2006) = *Scripta varia. Rhétorique antique & Littérature latine* (Louvain-Paris-Dudley 2006).
Di Giovine (1991) = Carlo Di Giovine, *Quintiliano*, in Guglielmo Cavallo – Paolo Fedeli – Andrea Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica. Bibliografia della Letteratura Latina*, V 2 (Roma 1991) 439–442.
Di Marco (1989) = Massimo Di Marco (ed.), *Timone di Fliunte. Silli* (Roma 1989).
Dionisotti (1982) = Anna Carlotta Dionisotti, *'From Ausonius' Schooldays? A Schoolbook and its relatives*, «JRS» 72 (1982) 83–125.

Dodwell (2000) = Charles Reginald Dodwell, *Anglo-Saxon Gestures and Roman Stage* (Cambridge 2000).
Duckworth (1952) = George E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy* (Princeton 1952).
Ducos (1990) = Michèle Ducos, *Le condition des acteurs à Rome. Données juridiques et socials*, in Jürgen Blänsdorf – Jean-Marie André – Nicole Fick (eds.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum* (Tübingen 1990) 19–33.
Dumont (1975) = Jean Christian Dumont, *Cicéron et le théâtre*, in *Actes du IXe Congrès de l'Association G. Budé*, I (Paris 1975) 424–430.
Dupont (1985) = Florence Dupont, *L'acteur-roi. Le Théâtre dans la Rome antique* (Paris 1985).
– (1998) *Le masque tragique à Rome*, «Pallas» 49 (1998), pp. 353–365.
– (2000) = *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque* (Paris 2000).
Durling (1993) = Richard J. Durling, *s. v.* χαλινός, in *A Dictionary of Medical Terms in Galen* (Leiden 1993).
Dutsch (2002) = Dorota Dutsch, *Towards a grammar of gesture: a comparison between the types of hand movements of the actor in Quintilian's Institutio Oratoria 11, 3, 85–184*, «Gesture» 2 (2002) 265–287.
Enders (1997) = Jody Enders, *Delivering Delivery: Theatricality and the Emasculation of Eloquence*, «Rhetorica» 15 (1997) 253–278.
Fantham (1973) = Elaine Fantham, *Ciceronian Conciliare and Aristotelian Ethos*, «Phoenix», 27 (1973) 262–275.
– (1982) = *Quintilian on Performance: Traditional and Personal Elements in Institutio 11, 3*, «Phoenix» 36 (1982) 243–263.
– (1984) = *Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire*, «TAPhA» 114 (1984) 299–309; ora in Fantham (2011) 215–227.
– (1995) = *The Concept of Nature and Human Nature in Quintilian's Psychology and Theory of Instruction*, «Rhetorica» 13 (1995) 125–136.
– (2002) = *Orator and/et actor*, in Pat Easterling – Edith Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession* (Cambridge 2002) 362–376; ora in Fantham (2011) 285–301.
– (2011) = *Roman Readings. Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian* (Berlin-New York 2011).
Faranda (1968[1]) = Rino Faranda (ed./trad.), *L'Istituzione Oratoria di Marco Fabio Quintiliano* (Torino 1968).
– (1971) = *Detti e fatti memorabili* (Torino 1971).
Faranda – Pecchiura (1979[2]) = Rino Faranda – Piero Pecchiura (ed./trad.), *L'Istituzione Oratoria di Marco Fabio Quintiliano* (Torino 1979).
Faust (1969) = Manfred Faust, *Metaphorische Schimpfwörter*, «IF» 74 (1969) 54–125.
Fedeli (1990) = Paolo Fedeli (ed.), *Cicerone. In difesa di Milone (Pro Milone)* (Venezia 1990).
Felten (1913) = Joseph Felten (ed.), *Rhetores Graeci XI. Nicolai progymnasmata* (Leipzig 1913).
Fernández Delgado – Ureña Bracero (1991) = José-Antonio Fernández Delgado – Jesús Ureña Bracero, *Un testimonio de la educatión literaria griega en época romana* (Badajoz 1991).
Ferrari (2001)= Franco Ferrari (ed.), *Menandro e la Commedia Nuova* (Torino 2001).
Förster (1893) = Richard Förster (ed.), *Scriptores physiognomici* (Lipsiae 1893).
Fortenbaugh (1985) = William W. Fortenbaugh, *Theophrastus on Delivery*, in William W. Fortenbaugh – Pamela M. Huby – Anthony A. Long (eds.), *Theophrastus of Eresus. On His Life and Work* (New Brunswick-Oxford 1985) 269–288.
– (1986) = *Aristotle's Platonic Attitude toward Delivery*, «Ph&Rh» 19 (1986) 246–253.

– (1988) = *Benevolentiam conciliare and animos permovere: Some Remarks on Cicero's De oratore 2.178–216*, «Rhetorica» 6 (1988) 259–273.
– (1994) = *Quintilian 6, 2, 8–9. Ethos and Pathos and the Ancient Tradition*, in William W. Fortenbaugh – David Mirhady (eds.), *Peripatetic Rhetoric after Aristotle* (New Brunswick 1994) 183–191.
– (2005) = *Cicero as a Reporter of Aristotelian and Theophrastean Rhetorical Doctrine*, «Rhetorica» 23 (2005) 37–74.
– (2005a) = *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought and Influence. Sources on Rhetoric and Poetics* (Leiden-Boston 2005).
Fournet (1992) = Jean-Luc Fournet, *Une éthopée de Caïn dans le Codex des Visions de la Fondation Bodmer*, «ZPE» 92 (1992) 253–266.
– (1999) = *Hellénisme dans l'Égypte du VIe siècle. La bibliothèque et l'oeuvre de Dioscore d'Aphrodité*, I–II (Le Caire 1999).
– (2000) = *Au sujet du plus ancien chalinos scolaire: chalinoi et vers alphabétiques grecs*, «RPh» 74 (2000) 61–82.
Franchi (2012) = Roberta Franchi, *Lucrezia, Agostino e i retori*, «Latomus» 71 (2012) 1088–1101.
Frasca (1996) = Rossella Frasca, *Educazione e formazione a Roma* (Bari 1996).
Frassinetti (1949) = Paolo Frassinetti, *Scuola di poesia e poesia di scuola nelle lettere latine*, «GIF» 2 (1949) 352–360.
Frilli (1989) = Orazio Frilli (ed./trad.), *Quintiliano, Istituzione oratoria libri X, XI, XII* (Bologna 1989).
Funghi (2003) = Maria Serena Funghi (ed.), *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico*, I (Firenze 2003).
Funghi (2004) = Maria Serena Funghi (ed.), *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico*, II (Firenze 2004).
Gamberale (1986) = Leopoldo Gamberale, *Alcune tendenze dell'arcaismo lessicale. A proposito di Gell. 1, 10 e altro*, «AIΩN» sez. ling. 8 (1986) 71–94.
– (1989) = *Gli Annali di Ennio alla scuola del grammaticus*, «RFIC» 117 (1989) 49–56.
– (1990) = *La riscoperta dell'arcaico*, in Guglielmo Cavallo – Paolo Fedeli – Andrea Giardina (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica. La ricezione del testo*, III (Roma 1990) 547–595.
– (2005) = *La prosopopea di Appio Claudio Cieco nella Pro Caelio di Cicerone*, in José F. González Castro – Antonio A. Ezquerra – Alberto Bernabé (eds.), *Actas del XI Congreso de la Sociedad española de Estudios Clásicos. Santiago de Compostela 15–20 sept. 2003,* II (Madrid 2005) 849–861.
Gampp (1998) = Axel C. Gampp, *Le langage des gestes dans les manuscrits de Térence antérieurs au XIIIe siècle*, in Michèle Gueré-Laferté (ed.), *Le geste et les gestes au Moyen Age* (Aix-en-Provence 1998).
Garbarino (2004) = Giovanna Garbarino, *Il teatro nelle epistole di Cicerone*, «Aevum(ant)» 4 (2004) 65–86.
Gardner (1993) = Jane Gardner, *Being a Roman Citizen* (London 1993).
Garelli-François (2004) = Marie-Hélène Garelli-François, *Neron et la pantomime*, in Hugoniot – Hurlet – Milanezi (2004) 353–368.
Garin (1958) = Eugenio Garin, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo* (Firenze 1958).
Garton (1966) = Charles Garton, *Roman Republican Actors,* «SPh» 63 (1966) 473–498.
– (1972) = *Personal Aspects of the Roman Theater* (Toronto 1972).
– (1982) = *A Revised Register of Augustan Actors*, *ANRW* II, 30.1 (1982) 580–609.
Garzya (1956) = Antonio Garzya, *Stace et Ménandre*, «AC » 25 (1956) 412–416.

– (1959) = *Menandro nel giudizio di tre retori del primo impero*, «RFIC» 37 (1959) 237–252.
– (1961) = *Studi su Euripide e Menandro* (Napoli 1961).
Gastaldi (1990) = Silvia Gastaldi, *Aristotele e la politica delle passioni. Retorica, psicologia ed etica nei comportamenti emozionali* (Torino 1990).
– (1995) = *Il teatro delle passioni. Pathos nella retorica antica*, «Elenchos» 16 (1995) 57–82.
Geffken (1973) = Katherine A. Geffcken, *Comedy in the Pro Caelio* (Leiden 1973).
Gély (1998) = Suzane Gély, *L'Institution oratoire, une étique de l'attention*, in Albaladejo – del Río – Caballero II (1998) 899–906.
Ghiron-Bistagne (1976) = Paulette Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique* (Paris 1976).
– (1989) = *La masque, le personage, l'acteur et la personne dans le théâtre des anciens Grecs*, in *International meeting of ancient Greek drama*, *Delphi 15–20 June 1986* (Delphi 1989) 83–89.
Gianotti (1989) = Gian Franco Gianotti, *I testi nella scuola*, in Guglielmo Cavallo – Paolo Fedeli – Andrea Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica. La circolazione del testo*, II (Roma 1989) 421–466.
– (1996) = *Forme di consumo teatrale: mimo e spettacoli affini*, in Pecere – Stramaglia (1996) 265–292.
Gill (1984) = Christopher Gill, *The Ethos/Pathos Distinction in Rhetorical and Literary Criticism*, «CQ» 34 (1984) 149–166.
Gilula (1987) = Dwora Gilula, *Menander's Comedies Best with Dessert and Wine (Plut. Mor. 712e)*, «Athenaeum» n.s. 65 (1987) 511–516.
Gleason (1995) = Maud W. Gleason, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient* Rome, (Princeton 1995).
Gomme – Sandbach (1973) = Arnold W. Gomme – Francis H. Sandbach, *Menander. A Commentary* (Oxford 1973).
Graf (1991) = Fritz Graf, *Gesture and Conventions: the Gestures of Roman Actors and Orators*, in Jan Bremmer – Herman Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture: from Antiquity to the Present Day* (Cambridge 1991) 36–58.
Granatelli (1995) = Rossella Granatelli, *M. Fabio Quintiliano Institutio oratoria II, 1–10: struttura e problemi interpretativi*, «Rhetorica» 13 (1995) 137–160.
– (2001) = *Institutio oratoria. Libro II*, in Pennacini I (2001) 157–279 (trad.); 840–898 (comm.).
Grasberger (1875) = Lorenz Grasberger, *Erziehung und Unterricht im klassischen Altertum*, II. *Der musische Unterricht oder die Elementarschule bei den Griechen und Römern* (Würzburg 1875).
Greco (1998) = Maria Greco (ed./trad.), *De inventione* (Galatina 1998).
Gregori (2004–2005) = Gian Luca Gregori, *I protagonisti della scena teatrale nella documentazione epigrafica di Roma*, «ScAnt» 12 (2004–2005) 575–590.
Grimal (1975) = Pierre Grimal, *Le théâtre à Rome*, in *Actes du IXe Congrès de l'Association G. Budé*, I (Paris 1975) 249–305.
Grodde (1997) = Olaf Grodde, *Sport bei Quintilian* (Hildesheim 1997).
Guéraud – Jouguet (1938) = Octave Guéraud – Pierre Jouguet, *Un livre d'écolier du IIIe siècle avant J.-C.* (Le Caire 1938).
Guérin (2012) = Charles Guérin, *Trahi par sa voix? L'interprétation des défauts vocaux dans l'Institution oratoire de Quintilien*, in Lucia Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric* 11 (2012) 94–109.
Guillemin (1959) = Anne-Marie Guillemin, *Cicéron et Quintilien*, «REL » 37 (1959) 184–194.

Gunderson (2000) = Erik Gunderson, *Staging Masculinity: the Rhetoric of Performance in the Roman World* (Ann Arbor 2000).

Gwynn (1926) = Aubrey Gwynn, *Roman Education from Cicero to Quintilian* (Oxford 1926).

Hägg – Utas (2003) = Tomas Hägg – Bo Utas (eds.), *The virgin and her lover: fragments of an ancient Greek novel and a Persian epic poem* (Leiden 2003).

Hall (2013) = Edith Hall, *Rhetorical Actors and Other Versatile Hellenistic Vocalists*, in Christos Kremmydas – Kathryn Tempest (eds.), *Hellenistic Oratory. Continuity and Change* (Oxford 2013).

Hall (2004) = John Hall, *Cicero and Quintilian on the Oratorical Use of Hand Gestures*, «CQ» 54 (2004) 143–160.

Halm (1868–1869) = Carl Halm (ed.), *M. Fabii Quintiliani. Institutionis oratoriae libri duodecim* (Lipsiae 1868–1869).

Handley (1975) = Eric W. Handley, *Some new Fragments of Greek Comedy*, in *Proceedings of the XIV International Congress of Papyrologists. Oxford, 24–31 July 1974* (London 1975) 133–148.

– (2002) = *Acting, Action, and Words in New Comedy*, in Pat Easterling – Edit Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession* (Cambridge 2002) 165–188.

Healt (2002–2003) = Malcom Healt, *Theon and History of the Progymnasmata*, «GRBS» 43 (2002–2003) 129–160.

Hellegouarc'h (1963) = Joseph Hellegouarc'h, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République* (Paris 1963).

Henderson (1991) = Ian H. Henderson, *Quintilian and the progymnasmata*, «A&A» 37 (1991) 82–99.

Hendrickson (1929) = George L. Hendrickson, *Ancient Reading*, «CJ» 25 (1929) 182–196.

Hernández Guerrero (1998) = José A. Hernández Guerrero, *De la actio de Quintiliano a la «imagen pública»*, in Albaladejo – del Río – Caballero I (1998) 87–100.

Heurgon (1969) = Jacques Heurgon, *Les sortilèges d'un avocat sous Trajan*, in Jacqueline Bibaw, *Hommages à M. Renard* I (Bruxelles 1969) 443–448.

Heusch (2005) = Christine Heusch, *Die Ethopoiie in der griechischem und lateinischen Antike von der rhetorischen Progymnasma-Theorie zur literarischen Form*, in Amato – Schamp (2005) 11–34.

Hughes (1997) = Joseph Hughes, *Inter tribunal et scaenam: Comedy and Rhetorich in Rome*, in William J. Dominik, *Roman Eloquence: rhetoric in society and literature* (New York 1997).

Hugoniot (2004) = Christophe Hugoniot, *De l'infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l'Empire romaine*, in Hugoniot – Hurlet – Milanezi (2004) 213–240.

Hugoniot – Hurlet – Milanezi (2004) = Christophe Hugoniot – Frédéric Hurlet – Silvia Milanezi (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du Colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002* (Tours 2004).

Iappella Contardi (2003) = Luciana Iapella Contardi, *Il poeta maledetto e l'attore sconosciuto*, Torino 2003

Imperio (2012) = Olimpia Imperio, *Personificazioni dell'arte poetica e metafore parentali: la maternità letteraria tra commedia e filosofia*, in Moretti – Bonandini (2012) 29–51.

Jäkel (1964) = Siegfried Jäkel, *Menandri Sententiae. Comparatio Menandri et Philistionis* (Lipsiae 1964).

Jedrkiewicz (2002) = Stefano Jedrkiewicz, *Citra verba: sul rapporto fra gesto, comunicazione e pensiero nell'Antichità*, «SemRom» 5 (2002) 275–293.

Jocelyn (1967) = Henry D. Jocelyn (ed.), *The Tragedies of Ennius* (Cambridge 1967).

– (1972) = *The Poems of Quintus Ennius*, *ANRW* I, 2 (1972) 987–1026.

– (1988) = *Studies in the Indirect Tradition of Plautus'* Pseudolus. *III The 'Archaising Movement', Republican Comedy and Aulus Gellius' Noctes Atticae*, in N. Horsfall (ed.), *Vir bonus discendi peritus* (*Studies in celebration of O. Skutsch's eightieth birthday*), «BICS», Suppl. 51 (1988) 57–72.

Jory (1970) = Edward J. Jory, *Association of Actors in Rome*, «Hermes» 98 (1970) 224–253.

Jullien (1885) = Ernest Jullien, *Les professeurs de littérature dans l'ancienne Rome et leur einsegnement depuis jusqu'à la mort d'Auguste* (Paris 1885).

Jüthner (1899) = Julius Jüthner, *s. v.* χειρονομία, in *RE* III (1899) 2224–2225.

Kaster (1995) = Robert A. Kaster (ed.), *Svetonius. De grammaticis et rhetoribus* (Oxford 1995).

Katsouris (1989) = Andreas G. Katsouris, Ῥητορική ὑπόκρισις (Ioannina 1989).

Kayser (1854) = Carl Ludwig Kayser (ed.), *Cornifici Rhetoricarum ad C. Herennium libri IIII* (Lipsiae 1854).

Kennedy (1968) = George A. Kennedy, *The Rhetoric of Advocacy in Greece and Rome*, «AJPh» 89 (1968) 419–436.

– (1969) = *Quintilian* (New York 1969).

– (1972) = *The Art of Rhetoric in the Roman World*, *300 B.C.-A.D. 300* (Princeton 1972).

Kinsey (1980) = Thomas E. Kinsey, *Masks on the Roman stage*, «RBPH» 58 (1980) 53–55.

Knox (1968) = Bernard Knox, *Silent Reading in Antiquity*, «GRBS» 9 (1968) 421–435.

Koenen – Riad – Selim (1978) = Ludwig Koenen – Henry Riad – Abd El-K. Selim, *The Cairo Codex of Menander (P.Cair.J. 43227)* (London 1978).

Krapinger (2009) = Gernot Krapinger, *Suasoria*, in Gert Ueding (ed.), *HWRh* IX (Tübingen 2009) 245–255.

Kroll (1936) = Wilhelm Kroll, in *RE* XVII, 1 (1936) 200–212, *s. v. Nigidius Figulus*.

Krumbacher (1920) = Armin Krumbacher, *Die Stimmbildung der Redner im Altertum bis auf die Zeit Quintilians* (Paderborn 1920).

Lachenaud (2013) = Guy Lachenaud, *Les routes de la voix. L'Antiquité grecque et le mystère de la voix* (Paris 2013).

Lana (1951) = Italo Lana, *Quintiliano, il Sublime e gli esercizi preparatori di Elio Teone* (Torino 1951).

– (1952) = *Le vite dei Cesari* (Torino 1952).

– (1959) = *I progimnasmi di Elio Teone, I. La storia del testo* (Torino 1959).

– (1973) = *Studi sul pensiero politico classico* (Napoli 1973).

– (1979) = *Il primo approccio degli studenti romani con la legge della scuola del retore*, «Klio» 61 (1979) 89–95.

Lanciotti (1978) = Settimio Lanciotti, *Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana II*, «QS» 8 (1978) 191–225.

Lanza (1987) = Diego Lanza (ed.), *Aristotele. Poetica* (Milano 1987).

Lausberg (1960) = Heinric Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München 1960).

Leeman – Pinkster – Nelson (1985) = Anton D. Leeman – Harm Pinkster – Hein L. W. Nelson (eds.), *M. Tullius Cicero. De oratore libri III (Buch I, 166–265; Buch II, 1–98)* (Heidelberg 1985).

Leigh (2004) = Matthew Leigh, *The Pro Caelio and comedy*, «CPh» 99 (2004) 300–335.

Leppin (1992) = Hartmut Leppin, *Histrionen: Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkunstlern im Westen des römisches Reiches zur Zeit der Republik und des Principats* (Bonn 1992).

Levick (1983) = Barbara Levick, *The Senatus Consultum from Larinum*, «JRS» 73 (1983) 95–115.

Lienhard-Lukinovich (1979) = Alessandra Lienhard-Lukinovich, *La voce e il gesto nella retorica di Aristotele. Note sulla* ὑπόκρισις, in Federico Albano Leoni – Maria Rosaria Pigliasco

(eds.), *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di studi, Pisa 31 maggio–2 giugno 1976* (Roma 1979) 75–92.

Lindsay (1967) = Peter L. Lindsay, *Literary Evidence of Physical Education among the Ancient Romans* (Edmonton 1967).

Luzzato (2004) = Maria T. Luzzato, *L'impiego della «chreia» filosofica nell'educazione antica*, in Funghi (2004) 157–187.

Machabey (1935) = Armand Machabey, *Études de musicologie pré-médiévale. Généralité sur la musique latine à l'époque de F. Quintilien (fin du 1er siècle)*, «Revue de musicologie» 19 (1935) 65–77.

– (1935a) = *Études de musicologie pré-médiévale. Le «chant obscur» et les rapports internes de la musique au langage latin (fin du 1er siècle)*, «Revue de musicologie» 19 (1935) 129–147.

– (1935b) = *Études de musicologie pré-médiévale. Les visages de la musique paienne à la fin du premier siècle*, «Revue de musicologie» 19 (1935) 213–235.

– (1936) = *Études de musicologie pré-médiévale. Importance et valeur de la musique latine pour l'histoire musicale du Moyen-Age*, «Revue de musicologie» 20 (1936) 1–21.

Magnino (1992) = Domenico Magnino (ed./trad.), *Vite di Plutarco* II (Torino 1992).

Maier-Eichhorn (1989) = Ursula Maier-Eichhorn, *Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik* (Frankfurt am Main 1989).

Mancini (2004) = Marco Mancini, *Uno scioglilingua da Falerii Veteres e l'etimologia di fal. Umon*, «AGI» 89.2 (2004) 200–211.

Marimón Llorca (1998) = Carmen Marimón Llorca, *La especificidad pragmática de la pronuntiatio y su incidencia en la construcción del discurso retórico*, in Albaladejo – del Río – Caballero II (1998) 649–658.

Marinone (1967) = Nino Marinone (ed./trad.), *I Saturnali* (Torino 1967).

Marouzeau (1949) = Jules Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire* (Paris 1949).

Marrou (1938) = Henri-Irénée Marrou, ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. *Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains* (Roma 1938).

– (1971³) = *Storia dell'educazione nell'antichità* (Roma 1971; ed. orig. Paris 1948).

Martin (1960) = Victor Martin, *Le papyrus du Dyscolos comme livre*, «Scriptorium» 14 (1960) 3–15.

Matelli (1999) = Elisabetta Matelli, *Il tono dell'anima in Teofrasto. Una nuova lettura del frammento FHS&G 712 sull'*ὑπόκρισις, «Aevum» 73 (1999) 53–73.

Matthes (1958) = Dieter Matthes, *Hermagoras von Temnos 1904–1955*, «Lustrum» 3 (1958) 58– 214.

May (1981) = James M. May, *The rhetoric of advocacy and patron-client identification: variation on a theme*, «AJPh» 102 (1981) 308–315.

McDermott (1936) = William C. McDermott, *The Ape in Roman Literature*, «TAPhA» 67 (1936) 148–167.

McNamee (2007) = Kathleen McNamee, *Annotations in Greek and Latin Texts from Egypt* (Atlanta 2007).

Melidis (2010–2011) = Kostantinos Melidis, *The Profession of* φωνασκός *as revealed in ancient Inscriptions and medical Texts*, «Rudiae» 22–23, II (2010–2011) 765–783.

Mencacci (1995) = Francesca Mencacci, *La balia cattiva*, in Renato Raffaelli (ed.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del Convegno di Pesaro 28–30 aprile 1994* (Ancona 1995).

Messeri (2004) = Gabriella Messeri, *Osservazioni su alcuni gnomologi papiracei nel mondo antico*, in Funghi (2004) 339–368.

Mette (1965) = Hans J. Mette, *Der heutige Menander*, «Lustrum» 10 (1965) 5–211.

Michel (1960) = Alain Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondaments philosophiques de l'art de persuader* (Paris 1960).
Migliario (2005) = Elvira Migliario, *Contesti cronologici e riflessioni storiche nelle Suasoriae senecane*, in Lucio Troiani – Giuseppe Zecchini (eds.), *La cultura storica nei primi due anni dell'impero romano. Atti del Convegno, Milano 3–5 giugno 2004* (Roma 2005) 99–110.
Miguel Reboles (1998) = Maria Teresa de Miguel Reboles, *La teatralidad en la Institutio oratoria. Orígenes del teatro moderno*, in Albaladejo – del Río – Caballero III (1998) 1229–1240.
Monbrun (1994) = Maximilien Monbrun, *Cicèron et le thêatre tragique*, in Michel Menu (ed.), *Théâtre et cité. Seminaire du CRATA 1992–1994* (Toulouse 1994) 73–85.
Monda (1998) = Salvatore Monda, *Le citazioni di Cecilio Stazio nella Pro Caelio di Cicerone*, «GIF» 50 (1998) 23–39.
Montanari (1996) = Enrico Montanari, *Persona e le origini del teatro romano*, «SMSR» n. s. 20 (1996) 373–381.
– (1997) = *Persu e Persona*, «SMSR» n. s. 21 (1997) 5–22.
– (2009) = *Fumosae imagines: identità e memoria nell'aristocrazia repubblicana* (Roma 2009).
Moretti (2002) = Gabriella Moretti, *Suscitare o no le passioni? Il ruolo di Publio Rutilio Rufo*, in Lucia Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric* 4 (2002) 205–222.
– (2004) = *Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie dell'oratoria*, in Petrone (2004) 63–96.
– (2006) = *Lo spettacolo della Pro Caelio: oggetti di scena, teatro e personaggi allegorici nel processo contro Marco Celio*, in Petrone – Casamento (2006) 139–164.
– (2007) = *Marco Celio al bivio. Prosopopea, pedagogia e modello allegorico nella Pro Caelio ciceroniana (con una nota allegorica su fam. V, 12)*, «Maia» 59 (2007) 289–308.
– (2012) = *Allegorie della legge. Prosopopea delle leggi e appello alle leggi personificate: un topos retorico (e le sue trasformazioni). Dal Critone platonico alla tradizione declamatoria*, in Moretti – Bonandini (2012) 53–121.
Moretti – Bonandini (2012) = Gabriella Moretti – Alice Bonandini (eds.), *Persona Ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia* (Trento 2012).
Morgan (1998) = Teresa J. Morgan, *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds* (Cambridge *et al.* 1998).
Müller (1969) = Ulrich Müller, *Zur musikalischen Terminologie der antiken Rhetorik: Ausdrücke für Stimmanlage und Stimmgebrauch bei Quintilian, 'Institutio oratoria' 11, 3*, «AMW» 26 (1969) 29–48; 105–124.
Narducci (1984) = Emanuele Narducci, *Gli arcani dell'oratore*, «A&R» 29 (1984) 129–142.
– (1989) = *Modelli etici e società. Un'idea di Cicerone* (Pisa 1989).
– (1994) = *Cicerone. Dell'oratore* (Milano 1994).
– (1995) = *Processi ai politici nella Roma antica* (Roma-Bari 1995).
– (1997) = *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale* (Roma 1997).
– (2005) = *Introduzione a Cicerone* (Roma-Bari 2005).
Navarre (1896) = Octave Navarre, *s. v. pantomimus*, in Charles Daremberg – Edmond Saglio (eds.), *DAGR* IV (Paris 1896) 316–318.
– (1899) = *s. v. histrio*, in Charles Daremberg – Edmond Saglio (eds.), *DAGR* V (Paris 1899) 210–230.
Nédoncelle (1948) = Maurice Nédoncelle, *Prosopon et persona dans l'antiquité classique. Essai de bilan linguistique*, «RSR» 22 (1948) 277–299.
Nervegna (2013) = Sebastiana Nervegna, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception* (Cambridge 2013).
Nicolai (1990) = Roberto Nicolai, *La storiografia nell'educazione antica* (Roma 1990).

– (2008) = *L'uso della storiografia come fonte di informazioni: teoria retorica e prassi oratoria*, in Juan Carlos Iglesias Zoido (ed.), *Rhetórica e Historiografía: El discurso militar en la historiografía desde la Antigüedad hasta el Renacimiento* (Cáceres 2008) 143–174.

Niedermann (1948) = Max Niedermann, *Iotacismus, Labdacismus, Mytacismus*, «RPh» 22 (1948) 5–15.

Nocchi (2012) = Francesca Romana Nocchi, *Il motivo dell'an uxor ducenda fra poesia, retorica e filosofia: Epigr. Bob. 22 Sp.*, in Marina Passalacqua – Mario De Nonno – Alfredo M. Morelli (eds.), *Venuste noster. Scritti offerti a Leopoldo Gamberale* (Hildesheim-Zürich-New York 2012) 283–313.

– (2012a) = *Lettura di Menandro alla scuola del grammaticus*, «S&T» 10 (2012) 107–138.

– (2012b) = *Sermo tacitus ed eloquentia corporis, ovvero l'efficacia retorica del silenzio*, in *Atti del convegno 'Silenzio e parola', Roma, 6–8 maggio 2010* (Roma 2012) 55–70.

– (2013) = *Entità astratte e personificazioni mostruose*, in Igor Baglioni (ed.), *Atti del convegno 'Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nelle culture del Mediterraneo Antico'. Velletri 8–10 giugno 2011* (Roma 2013) 169–180.

– (2013a) = *Epigrammata Bobiensia e prassi di scuola*, in Marie-France Guipponi Gineste – Céline Urlacher-Brecht (eds.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive* (Paris 2013) 383–398.

Nocita (2000) = Michela Nocita, *L'ara di Sulpicio Massimo: nuove osservazioni in occasioni del restauro*, «BCAR» 101 (2000) 81–100.

Norcio (1970) = Giuseppe Norcio (ed./trad.), *Cicero M. Tullius. Opere retoriche* (Torino 1970).

North (1952) = Helen North, *The Use of Poetry in the Training of the Ancient Orator*, «Traditio» 8 (1952) 1–33.

Otranto (2000) = Rosa Otranto, *Antiche liste di libri su papiro* (Roma 2000).

Panayotakis (2005) = Costas Panayotakis, *Non Verbal Behaviour on the Roman Comic Stage*, in Douglas L. Cairns (ed.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds* (Swansea 2005) 175–193.

Paratore (2005²) = Ettore Paratore, *Storia del teatro latino* (Venosa 2005).

Paris – Barbera (1990) = Rita Paris – Mariarosaria Barbera, *Persona: la maschera nel teatro antico* (Roma 1990).

Parroni (2002) = Piergiorgio Parroni (ed./trad.), *L. A. Seneca, Ricerche sulla natura* (Milano 2002).

Patillon (2008) = Michel Patillon (ed.), *Corpus rhetoricum* (Paris 2008).

Patillon – Bolognesi (1997) = Michel Patillon – Giancarlo Bolognesi (eds.), *Aelius Theon. Progymnasmata* (Paris 1997).

Pecere (2010) = Oronzo Pecere, *Roma antica e il testo* (Roma-Bari 2010).

Pecere – Stramaglia (1996) = Oronzo Pecere – Antonio Stramaglia, *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del Convegno Internazionale, Cassino, 14–17 settembre 1994* (Cassino 1996).

Pennacini (2001) = Adriano Pennacini (ed.), *Quintiliano. Institutio oratoria*, I–II (Torino 2001).

Pernigotti (2005) = Carlo Pernigotti, *Menandro a simposio? P. Oxy. III 409+XXXIII 2655 e P. Oxy. LIII 3705 riconsiderati*, «ZPE» 154 (2005) 69–78.

– (2005a) = *P. Turner 5: testi e lettori di Menandro*, «Eikasmos» 16 (2005) 135–144.

– (2008) = *Menandri sententiae* (Firenze 2008).

Pernot (1993) = Laurent Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, I–II (Paris 1993).

Petrone (2002) = Gianna Petrone, *I turbamenti dell'oratore. Cicerone, l'actio... vehemens e il quarto libro delle Tusculanae*, «Pan» 20 (2002) 81–93.
– (2004) = *La parola agitata. Teatralità della retorica latina* (Palermo 2004).
– (2004a) = *Le passioni della retorica* (Palermo 2004).
– (2004b) = *L'oratore allo specchio. I gesti delle passioni secondo Quintiliano*, in Petrone (2004a) 133–146.
– (2004c) = *Modelli drammatici per la retorica*, «Aevum(ant)» 4 (2004) 159–170.
– (2007) = *L'ampolla tragica (Hor. Ars 97). Stili di voce tra teatro e retorica*, *Modelli drammatici per la retorica*, «Aevum(ant)» 7 (2007) 3–58.
– (2012) = *Personificazioni e insiemi allegorici nelle commedie di Plauto*, in Moretti – Bonandini (2012) 123–138.
Petrone – Bianco (2007) = Gianna Petrone – Maurizio M. Bianco (eds.), *I luoghi comuni della commedia antica* (Palermo 2007).
Petrone – Casamento (2006) = Gianna Petrone – Alfredo Casamento, *Lo spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone* (Palermo 2006).
Pianezzola (2003) = Emilio Pianezzola, *Declamatori a teatro. Per una messa in scena delle Controversiae di Seneca il Vecchio*, in Isabella Gualandri – Giancarlo Mazzoli (eds.), *Gli Annei: una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale. Atti del Convegno internazionale di Milano-Pavia, 2–6 maggio 2000* (Como 2003) 91–99.
Pickard-Cambridge (1968²) = Arthur Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens* (Oxford 1968).
Pini (2006) = Licia Pini, *Omero, Menandro e i 'classici' latini negli Apophoreta di Marziale: criteri di selezione e ordinamento*, «RFIC» 134 (2006) 443–478.
Pire (1958) = Georges Pire, *Stoïcisme et Pédagogie. De Zenon à Marc-Aurèle. De Sénèque à Montaigne et à J.-J. Rousseau* (Liege 1958).
Pirovano (2008) = Luigi Pirovano, *L'insegnamento dei «progymnasmata» nell'opera di Emporio retore*, in Fabio Gasti – Elisa Romano (eds.), *Retorica ed educazione delle élites nell'antica Roma, Atti della quarta giornata ghisleriana di filologia classica, Pavia, 4–5 aprile 2006* (Como 2008) 195–236.
– (2013) = *Persio e il suicidio di Catone: sulle tracce di un esercizio scolastico antico (Pers. 3, 44–47)*, «Erga-Logoi» 1 (2013; in corso di stampa).
Piscitelli (2001) = Teresa Piscitelli, *Institutio oratoria. Libro XI*, in Pennacini II (2001) 4–155 (trad.); 799–839 (comm.).
Pordomingo (2007) = Francisca Pordomingo, *Ejercicios preliminares de la composición retórica y literaria en papiro: el encomio*, in José A. Fernández Delgado – Francisca Pordomingo – Antonio Stramaglia (eds.), *Escuela y Literatura en Grecia antigua. Actas del Simposio Internacional, Universidad de Salamanca, 17–19 Noviembre de 2004* (Cassino 2007) 405–453.
– (2010) = *Antologías escolares de época helenística*, in Del Corso – Pecere (2010) 37–79.
Pricoco (1965) = Salvatore Pricoco, *Un esercizio di 'parallelo' retorico (Sidonio, Epist. IV, 12, 1–2)*, «ND» 15 (1965) 101–112.
Questa (1980) = Cesare Questa (ed.), *T. M. Plauto. Il Soldato fanfarone* (Milano 1980).
– (1982) = *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, «MD» 8 (1982) 9–64.
– (1984) = *Maschere e prologhi*, in Cesare Questa – Renato Raffaelli (eds.), *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina* (Bari 1984) 16–17.
Rabe (1913) = Hugo Rabe (ed.), *Rhetores Graeci VI. Hermogenis opera* (Stuttgart 1913).
– (1926) = *Rhetores Graeci X. Aphtonii progymnasmata* (Leipzig 1926).

– (1931) = *Rhetores Graeci XIV. Prolegomenon Sylloge* (Leipzig 1931).
Radermacher (1935) = Ludwig Radermacher (ed.), *M. F. Quintiliani. Institutionis oratoriae*, I–II (Lipsiae 1935).
Reichel (1909) = Georg Reichel, *Quaestiones progymnasmaticae*, Lipsiae 1909.
Reincke (1935) = Gerhard Reincke, *s. v. Neoptolemos*, in *RE* XVI. 2 (1935) 2470.
Reinhardt – Winterbottom (2006) = Tobias Reinhardt – Michael Winterbottom, *Quintilian Institutio oratoria. Book 2* (Oxford 2006).
Reitzenstein (1906) = Richard Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen* (Leipzig 1906).
Renson (1962) = Jean Renson, *Les dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes. Études sémantique et onomasiologique*, I (Parigi 1962).
Ricottilli (2000) = Licinia Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide* (Bologna 2000).
Rispoli (1991) = Gioia Maria Rispoli, *Declamazione e lettura nella teoria retorica e grammaticale greca*, «Koinonia» 15 (1991) 93–133.
– (1995) = *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia* (Pisa-Roma 1995).
– (1996) = *La voce dell'attore nel mondo antico: teorie e tecniche*, «Acme» 40 (1996) 3–28.
Rizzini (1998) = Ilaria Rizzini, *L'occhio parlante* (Venezia 1998).
Robinson (1920) = Rodney P. Robinson, *Ethologia or aetiologia in Svetonius De Grammaticis c. 4, and Quintilian 1, 9*, «CPh» 15 (1920) 370–379.
Rosa (1989) = Fabio Rosa, *Le voci dell'oratore. Oratoria e spettacolo nell'excursus quintilianeo de pronuntiatione*, in Lia de Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità (Atti del Convegno internazionale di Studio, Trento 28–30 marzo 1988*, Firenze 1989.
Rossi (2000) = Luigi E. Rossi, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno. La teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in Albio C. Cassio – Domenico Musti – Luigi E. Rossi (eds.), *Synaulia*: *cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei* (Napoli 2000) 57–96.
Rossi (1977) = Massimo Rossi, *Il Pap. Oxy. inv. 16 2B. 52 e l'Aspis di Menandro*, «Prometheus» 3 (1977) 43–48.
Roth (1891) = C. Ludwig Roth (ed.), *C. Suetoni Tranquilli quae supersunt omnia* (Lipsiae 1891).
Rotolo (1957) = Vincenzo Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi* (Palermo 1957).
Rousselle (1983) = Aline Rousselle, *Parole et inspiration: le travail de la vox dans le monde romain*, «HPLS » 5 (1983) 129–157.
Russell (2001) = Donald A. Russell (ed.), *Quintilian. The Orator's Education*, I–V (Cambridge-London 2001).
Sandbach (1972) = Francis Henry Sandbach (ed.), *Menandri Reliquiae Selectae* (Oxford 1972).
Santoni (2009) = Sandra Santoni, *Parlare con le dita. Forme e valori di alcuni gesti significativi dal teatro di Terenzio all'epoca moderna* (Tesi di Dottorato, Università di Siena 2009).
Savarese (1996) = Nicola Savarese, *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma* (Bologna 1996).
– (2007) = *In scaena. Il teatro di Roma Antica. The theater in ancient Rome. Catalogo della mostra, Roma, 3 ottobre 2007–17 febbraio 2008* (Milano 2007).
Schmidt (1941) = Johanna Schmidt, *s. v. phonaskoi*, in *RE* XX.1 (1941) 522–526.
Schneider (1956) = Karl Schneider, *s. v.* ὑποκριτής, in *RE* suppl. 8 (1956) 187–232.
Sherwin-White (1966) = Adrian N. Sherwin-White, *The Letters of Pliny* (Oxford 1966).
Smolak (2012) = Kurt Smolak, *La città che parla*, in Moretti – Bonandini (2012) 325–339.
Sonkowsky (1959) = Robert P. Sonkowsky, *An Aspect of Delivery in Ancient Rhetorical Theory*, «TAPhA» 90 (1959) 256–274.

Spina (1995) = Luigi Spina, *Passioni d'uditorio (il pathos nell'oratoria)*, «Elenchos» 16 (1995) 83–100.
– (2005) = *L'enargeia prima del cinema: parole per vedere*, «Dioniso» 4 (2005) 196–209.
Spengel (1853–1856) = Leonhard von Spengel (ed.), *Rhetores Graeci*, I–III (Lipsiae 1853–1856).
Stafford – Harrin (2005) = Emma Stafford – Judith Herrin (eds.), *Personification in the Greek World from Antiquity to Byzantium* (Aldershot 2005).
Stramaglia (1996) = Antonio Stramaglia, *Fra 'consumo' e 'impegno': usi didattici della narrativa nel mondo antico*, in Pecere –Stramaglia (1996) 97–166.
– (2003) = *Amori impossibili: PKöln 250, le raccolte proginnasmatiche e la tradizione retorica dell''amante di un ritratto'*, in Bianca-Jeanette Schröder – Jens-Peter Schröder (eds.), *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit* (München 2003) 213–239.
– (2008) = *Giovenale, Satire 1, 7, 12, 16. Storia di un poeta* (Bologna 2008).
– (2010) = *Come si insegnava a declamare? Riflessioni sulle 'routines' scolastiche nell'insegnamento retorico antico*, in Del Corso – Pecere (2010) 111–151.
– (2011) = *Declamatori romanzeschi: P.Oxy. LXXI 4811 (e PSI XI 1220)*, «APF» 57 (2011) 356–368.
– (2013) = *[Quintiliano] L'astrologo (Declamazioni maggiori, 4)* (Cassino 2013).
Suspène (2004) = Arnaud Suspène, *Les ordres supérieurs sur la scène et dans l'arène de la fin de la République aux Flaviens: le sens politique d'une passion pour le spectacles*, in Hugoniot – Hurlet – Milanezi, (2004) 327–352.
Svenbro (1991) = Jesper Svenbro, *Storia della lettura nella Grecia antica* (Roma 1991; ed. orig. Paris 1988).
– (1995) = *La Grecia arcaica e classica. L'invenzione della lettura silenziosa*, in Guglielmo Cavallo – Roger Chartier (eds.), *Storia della lettura nel mondo occidentale* (Roma-Bari 1995) 3–36.
Swoboda (1890) = Antonio Swoboda, *Quaestiones Nigidianae* (Amsterdam 1890).
Taladoire (1948) = Barthélémy A. Taladoire, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain* (Montpellier 1948).
– (1996) = *La tecnica degli attori romani*, in Savarese (1996) 133–156.
Trisoglio (1973) = Trisoglio Francesco (ed./trad.), *Opere di Plinio Cecilio Secondo* (Torino 1973).
Turner (1963) = Eric G. Turner, *Dramatic Representations in Greco-Roman Egypt; How Long do They Continue?*, «AC» 32 (1963) 120–128.
– (1965) = *New Fragments of the Misoumenos of Menander* (London 1965).
Ureña Bracero (1999) = Jesús Ureña Bracero, *Homero en la formación retórico-escolar griega: etopeyas con tema del ciclo troyano*, «*Emerita*» 67 (1999) 315–339.
Vacher (1993) = Marie-Claude Vacher (ed.), *Suétone. Grammairiens et Rhéteurs* (Paris 1993).
Vallozza (2000) = Maddalena Vallozza, *La testimonianza di Atanasio sul* Περὶ ὑποκρίσεως *di Teofrasto (177, 3–8 Rabe = 712 FHS&G)*, in Lucia Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric* 3 (2000) 271–281.
– (2000a) = *La tradizione greca nella teoria della pronuntiatio di Quintiliano*, in Graziano Arrighetti (ed.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica. Atti del Convegno, Pisa 7–9 giugno 1999* (Pisa 2000) 221–233.
– (2001) = *Institutio oratoria. Libro XI*, in Pennacini II (2001) 538–669 (trad.); 957–983 (comm.).
– (2004) = ΣΧΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΦΩΝΗΣ. *Lessico greco e teoria della voce in Quintiliano XI 3, 14–65*, in Celentano – Chiron – Noël (2004) 187–200.
Van Elst – Wouters (2005) = Valerie Van Elst – Alfons Wouters, *Quintilian on the* κλῖσις χρείας, «Hyperboreus» 11 (2005) 247–274.

Ventrella (2005) = Gianluca Ventrella, *L'etopea nella definizione degli antichi retori*, in Amato – Schamp (2005) 179–212.
Viljamaa (1988) = Toivo Viljamaa, *From Grammar to Rhetoric. First Exercises in Composition According to Quintilian, Inst. 1,9*, «Arctos» n. s. 22 (1988) 179–201.
Vössing (1997) = Konrad Vössing, *Schule und Bildung im Nordafrika der römischen Kaiserzeit* (Bruxelles 1997).
Warnecke (1913) = Boris Warnecke, *s. v. histrio*, in *RE* VIII (1913) 2124.
Weege (1926) = Fritz Weege, *Der Tanz in der Antike* (Halle 1926).
Walz (1832–1836) = Christopher Walz (ed.), *Rhetores Graeci*, I–IX, (Stuttgartiae-Tubingae 1832–1836).
Wessely (1912) = Carl Wessely, *Studien zur Paläographie und Papyruskunde* (Leipzig 1912).
Wiesen (1971) = David S. Wiesen, *Classis numerosa: Juvenal, Satire 7.151*, «CQ» n.s. 21 (1971) 506–508.
Wiles (1991) = David Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance* (Cambridge 1991).
Wille (1967) = Günter Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (Amsterdam 1967).
Winterbottom (1964) = Michael Winterbottom, *Some Problems in Quintilian Book two*, «Philologus» 108 (1964) 119–127.
– (1970) = *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*, I–II (Oxford 1970).
– (1970a) = *Problems in Quintilian* (London 1970).
Wisse (1989) = Jacob Wisse, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero* (Amsterdam 1989).
Wisse – Winterbottom – Fantham (2008) = Jacob Wisse – Michel Winterbottom – Elaine Fantham (eds.), *M. Tullius Cicero De oratore libri III. A commentarion Book III, 96–230*, V (Heidelberg 2008).
Witschel (1844) = Augustus Witschel, *s. v. histrio*, in *Pauly RE*[1] III (1844) 1409.
Wouters (2007) = Alfons Wouters, *Between the Grammarian and the Rhetorician: the* κλῖσις χρείας, in Veronika Coroleu Oberparleiter – Ingrid Hohenwallner – Ruth Elisabeth Kritzer (eds.), *Festschrift für Gerhard Petersmann zum 65. Geburtstag* (Berger 2007) 137–154.
Wüst (1949) = Ernst Wüst, *s. v. pantomimus*, in *RE* XVIII, 3 (1949) 833–869.
Zalateo (1961) = Giorgio Zalateo, *Papiri scolastici*, «Aegyptus» 41 (1961) 160–235.
Zanatta (2004) = Marcello Zanatta (ed./trad.), *Aristotele. Retorica e Poetica* (Torino 2004).
Zicàri (1968) = Marcello Zicàri, *Due note al capitolo di Quintiliano sulla pronuntiatio*, «QUCC» 5 (1968) 109–111.
– (1969) = *Quintiliano XI, 3. La trattazione del porgere oratorio* (Bologna 1969).
Ziegler (1951) = Konrat Ziegler, *s. v. Plotius Gallus*, in *RE* XXI (1951) 598–600.
Zimmermann (2012) = Bernhard Zimmermann, *Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C.*, in Moretti – Bonandini (2012) 15–27.
Zucchelli (1962) = Bruno Zucchelli: ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ. *Origine e storia di un termine* (Genova 1962).
– (1963) = *Le denominazioni latine dell'attore* (Brescia 1963).

Indice dei *loci* notevoli

La rassegna comprende esclusivamente i passi sui quali è stata condotta una specifica analisi o quelli considerati rilevanti ai fini della discussione.

Aphtonius
Progymnasmata
RhG X, p. 34, 1–18 Rabe = p. 144 Patillon 170
RhG X, p. 42–46 Rabe = pp. 153–157 Patillon 198

Apuleius
Metamorphoses
3, 13, 2 99 n. 20

Aristoteles
Politica
1338b 38–1339a 26 88 n. 266
Poetica
1461b 26–35 13 n. 19
1462a 8–11 13 n. 20
Rhetorica
1403b 18–26 8 n. 3, 55 n. 112
1403b 22 7 n. 1
1403b 32–35 10 n. 9
1404a 1–8 9 n. 7
1404a 18 7 n. 1
1404a 20–21 7 n. 2
1404a 26–28 9 n. 7
1404b 18–25 12 n. 15
1413b 18–22 7 n. 1

[Athanasius]
Prolegomena in Hermogenis Περί στάσεως
RG VI, p. 35, 16–36, 4 Walz = *RhG* XIV, p. 176, 12–177, 8 Rabe 17 n. 29
RG VI, p. 35, 21–25 Walz = *RhG* XIV, p. 176, 17–19 Rabe 15 n. 25
RG VI, p. 35, 25–28 Walz = *RhG* XIV, p. 176, 21–23 Rabe 17 n. 29

Augustinus
Confessiones
1, 17, 27 162 n. 63, 179 n. 138

Ausonius
Protrepticus ad nepotem
46–50 Green² 187

Cicero
Brutus
6 81, 150
141 125, 127, 128
158 121 n. 22
210–211 29 n. 8
278 121 nn. 22 23
290 23 n. 51
De divinatione
1, 80 101
De inventione
1, 27 48 n. 75, 50 n. 89, 72, 161
De legibus
1, 27 106 n. 47
2, 6 173
De natura deorum
1, 79 104 n. 39
De oratore
1, 128 51
1, 156 51
1, 251 47, 64–65, 92
1, 260 59 n. 129
2, 34 124 n. 34
2, 191–193 128
2, 241–242 47 n. 74
2, 242–243 160
2, 242 164
2, 244 160
3, 41 58 n. 127
3, 184 91
3, 204 164
3, 214 99, 124
3, 217–219 51, 75
3, 220 22 n. 44, 121 n. 22, 125 n. 37, 127 n. 50, 128 n. 59, 138 n. 103, 140 n. 126
3, 221 8 n. 4, 96, 104 n. 39, 105 n. 43, 114
In Pisonem
14 112 n. 68

Orator
14 137 n. 101
57 90
59 125 n. 37, 128
60 96, 99
125 99
173 91
Clemens Alexandrinus
Stromata
5, 8, 49, 1–2 33 n. 23
Demosthenes
De corona
15 7 n. 1
Dionysius Halicarnassensis
De Demosthenis dictione
53, 5 40
Dionysius Thrax
Ars grammatica
GGr I 1, 6, 4–13 Uhlig 39 n. 44
GGr I 1, 6, 5–13 Uhlig 39 n. 47, 41–42
GGr I 1, 7, 3–8 Uhlig 39 n. 44
Dracontius
Romulea
3, 16–18 159 n. 47
4 158
Festus
De verborum significatu
p. 16 Lindsay 99 n. 21
p. 238 Lindsay 104 n. 39
Fronto
Epistulae
p. 15, 11–17 van den Hout² 117 n. 4
p. 49, 20–21 van den Hout² 120–121
p. 143, 2 van den Hout² 101
Gellius
Noctes Atticae
1, 5, 2 125 n. 37, 129 n. 62
10, 4, 1–4 118
Hermogenes
Progymnasmata
RhG VI, p. 20, 6–18 Rabe = p. 200 Patillon 170
Historia Augusta
Marcus Aurelius
2, 2 25
Maximinus
1, 5 13 n. 19
Horatius
De arte poetica
101–102 110
119–127 110
Isidorus
Differentiae
2, 52 99 n. 20
Origines
2, 21, 39 155 n. 30
11, 36 106 n. 47
Iuvenalis
Saturae
1, 16, 17 180
3, 99 143
6, 63–66 132 n. 79, 140 n. 131
7, 152–153 84 n. 246, 85 n. 250
7, 155 122 n. 26
7, 160–161 84 n. 246
Libanius
Epistulae
11 Förster 77 n. 215, 199
Progymnasmata
VIII, pp. 541–546 Förster 195
VIII, pp. 550–561 Förster 198 nn. 79 82
Longinus
Rhetorica
I² p. 196, 2–5 Spengel-Ham 18 n. 33, 40 n. 52
Lucianus
De saltatione
63–64 141 nn. 133 134
71 131 n. 74
Macrobius
Saturnalia
2, 7, 13–14 132 n. 81
2, 7, 15 133
2, 7, 16 133
2, 7, 16–17 113
3, 14, 4–15 88
3, 14, 7 19
3, 14, 9 19
3, 14, 11–12 21–22 e n. 40, 135 n. 94

Martialis
Apophoreta
14, 214 53
Martianus Capella
De nuptiis Philologiae et Mercurii
2, 127, p. 40 Willis 99 n. 20
5, 448, p. 155 Willis 180 n. 142
5, 518, p. 179 Willis 32–33 n. 21
Nicolaus
Progymnasmata
RhG XI, p. 64, 8–9 Felten 170
RhG XI, p. 66, 16–19 Felten 179 n. 135
Ovidius
Tristia
2, 369–370 187
Persius
Saturae
3, 44–47 85 n. 250, 163 n. 66, 180
Petronius Arbiter
Satyricon
53, 13 53
75, 3 31 n. 18
Plato
De legibus
795d–796a 139
Ion
530d 8 n. 5
Plautus
Miles gloriosus
200–209 e 213 147 n. 163
Plinius Caecilius Secundus
Epistulae
1, 15, 2 53 n. 105
2, 14, 12–13 89 n. 272
3, 1, 9 53 n. 105
5, 19, 3 53 n. 104
9, 17, 3 53 n. 105
9, 36, 4 53 n. 105
9, 40, 2 53 n. 105
Plutarchus
Vitae parallelae
Cicero
5, 4 20
Demothenes
7, 1–6 16–17, 71
11, 1 17 n. 30, 36 n. 34
28, 3 17 n. 28
Aristophanis et Menandri comparatio
854b 115 n. 80, 193 n. 49
Quaestiones convivales
673b 115 n. 80, 192 n. 49
711f–712a 193 n. 51
712a–c 53 n. 108
712b–d 115 n. 80, 192 n. 49
[Plutarchus]
Vitae decem oratorum
844d 18, 63
844f 17, 63
845a–b 15, 71 n. 186
Priscianus
Praexercitamina
GLK 3, 437, 30–31 = *praex.* 45, 7–8 Passalacqua 156 n. 33
GLK 3, 438, 5–8 = *praex.* 45, 25 Passalacqua 179
Quintilianus
Institutio oratoria
1, pr.27 103 n. 35
1, 1, 2 120 n. 16
1, 1, 4–5 29 n. 7
1, 1, 16 29 n. 7
1, 1, 34 31, 183 n. 1
1, 1, 36 157 n. 36
1, 1, 37 28 n. 3, 32, 56 n. 115
1, 2, 9 81 n. 227
1, 4, 5–6 34 n. 26
1, 5, 14 103 n. 35
1, 5, 25–26 34 n. 29
1, 5, 32 35 n. 33, 57 n. 119
1, 8, 1–2 38, 69, 73, 87, 183
1, 8, 3 41, 151
1, 8, 7–8 185
1, 8, 7 73, 75, 109 e n. 54, 162 n. 61, 163, 186
1, 8, 8–12 184
1, 8, 15 153, 193
1, 8, 17 160
1, 9, 2–3 162
1, 9, 3 153, 160, 171
1, 9, 6 160 n. 54, 161 n. 58
1, 10, 3 87 n. 263
1, 10, 22–26 87
1, 10, 27 88

1, 10, 31 92
1, 10, 32–33 87
1, 10, 32 30, 87
1, 11, 1–14 184
1, 11, 1 102, 136
1, 11, 2–3 52 n. 99
1, 11, 2 46
1, 11, 3 52, 95, 98, 117, 131, 133, 135, 144
1, 11, 4 23, 56 n. 118, 102
1, 11, 5 59
1, 11, 8 61, 62 n. 141, 95, 96, 106, 130 n. 67, 136
1, 11, 9–11 96
1, 11, 12 39, 42, 46, 71, 190, 192
1, 11, 13 71, 72 n. 192
1, 11, 14 72 n. 193, 73, 75, 85, 86, 136
1, 11, 15–18 138, 139
1, 11, 18 128 n. 59, 138 n. 103, 140
1, 11, 19 54 n. 65, 70, 136, 141, 184
1, 12, 14 52, 53, 88, 130
2, 1, 1–4 124 n. 36
2, 1, 1–3 164
2, 1, 2 167
2, 1, 8 124 n. 36, 167
2, 2, 2 103 n. 35
2, 4, 2 50, 78, 81, 160
2, 4, 5 103 n. 35
2, 4, 25 198
2, 4, 26 154 e n. 26
2, 5, 1 76 n. 207
2, 5, 1–2 77 n. 210, 122 n. 25, 179 n. 139
2, 5, 3–5 78
2, 5, 16–17 137
2, 7, 1 76 n. 209, 122 n. 25
2, 7, 3–4 74
2, 8, 7 139
2, 10, 12–13 134
2, 10, 12–14 175 n. 120
2, 10, 13 52, 53, 126
2, 12, 9–11 121
2, 15, 31 103 n. 35
2, 17, 7 103 n. 35
3, 5, 8 198
3, 8, 49–52 168, 177
3, 8, 49 163, 167
4, 1, 28 174
4, 1, 47 110
4, 2, 39 123
5, 10, 121 102
5, 12, 20 43
5, 12, 21 102
6, 1, 25–26 107, 109, 126, 175
6, 2, 20 109 n. 58
6, 2, 29–30 135 n. 93
6, 2, 35–36 127, 174
6, 2, 35 45 n. 67, 113
6, 3, 17 61 n. 140, 103 n. 35
6, 3, 29 46 n. 70, 98, 135
6, 3, 54 121 n. 21
6, 3, 65 131
8, 3, 2 103 n. 35
8, 5, 26 102
8, 6, 28 107
9, 1, 13 149
9, 2, 29–32 149, 169, 180
9, 2, 31–32 157 n. 40
9, 2, 31 158 n. 42
9, 2, 58–60 164
9, 4, 45 91
10, 1, 15 103 n. 35
10, 1, 69–72 186, 189, 193
10, 1, 69 176, 188 n. 25
10, 1, 71 73, 127, 162 n. 61, 190
10, 1, 97 109 e n. 56
10, 2, 22 127, 130
10, 5, 21 76 n. 209
10, 7, 21 134
11, 1, 38–42 180
11, 1, 38–39 172
11, 1, 38 109 e n. 55, 126
11, 1, 39–41 177
11, 3, 4 10, 126, 133 n. 84
11, 3, 5 127 n. 52
11, 3, 7 15 n. 24
11, 3, 10–11 120
11, 3, 22 65, 92
11, 3, 25 74 n. 202
11, 3, 30 27 n. 1
11, 3, 31 28 n. 3, 56 n. 115

11, 3, 32 58
11, 3, 33 61 n. 137
11, 3, 43 66
11, 3, 51 64 n. 152
11, 3, 52 61 n. 138
11, 3, 54 62 n. 142
11, 3, 55–56 121 n. 21
11, 3, 55 64 n. 151
11, 3, 57 70, 89, 135
11, 3, 58 89
11, 3, 60 89
11, 3, 67 97
11, 3, 71 102 n. 34, 146
11, 3, 72 95, 100, 106
11, 3, 73–74 100–114, 126
11, 3, 79 103, 113
11, 3, 85–87 142, 145
11, 3, 88–89 143
11, 3, 88 127
11, 3, 89 97, 128 n. 58, 129, 152
11, 3, 91 41, 47 n. 74, 52 n. 101, 109, 152
11, 3, 94 146
11, 3, 102–103 146
11, 3, 102 145
11, 3, 103 134, 145, 146
11, 3, 106 102, 146
11, 3, 109 122 n. 28
11, 3, 111–112 45, 144
11, 3, 112 102, 120 n. 21
11, 3, 113 146
11, 3, 117 143, 147
11, 3, 122 125 n. 37
11, 3, 123 134
11, 3, 126 121 n. 21
11, 3, 128 121 n. 22
11, 3, 130 146
11, 3, 131 121 n. 21
11, 3, 143 8, 112 n. 168, 117, 119
11, 3, 148 117, 119
11, 3, 161–176 83
11, 3, 172 90 n. 274
11, 3, 178–180 45 n. 67, 143
11, 3, 178 126
11, 3, 180 109 e n. 57, 148
11, 3, 181–184 125–128
11, 3, 181 46, 52 n. 98
11, 3, 182–183 146
11, 3, 182 99, 124
11, 3, 183 98, 99
11, 3, 184 123
12, 2, 2 103
12, 2, 12 103, 139
12, 5, 5 51 n. 96, 120
12, 8, 15 174
12, 10, 50 102, 103 n. 35

Rhetorica ad Herennium
1, 2, 3 55 n. 112
1, 8, 12 50 n. 89, 161
3, 11, 19 8 n. 4, 119, 120
3, 11, 20 92
3, 14, 24 51 n. 95
4, 49, 63 157 n. 39
4, 50, 63 157 n. 39, 158 n. 41
4, 52, 65 156 n. 33, 157 n. 39
4, 53, 66 157 n. 39

Rutilius Lupus
Schemata Lexeos
16, 1–17, 3 Halm 157
21, 8–18 Halm 155 n. 30

Seneca rhetor
Controversiae
3, pr. 3 43 n. 59
3, pr. 10 132 n. 80
9, pr. 2 43 n. 59
9, 3, 12 13 n. 19

Seneca philosophus
Epistulae
11, 7 102 n. 33, 115 n. 78
52, 12 43 n. 59, 151 n. 15
95, 65 156
Naturales quaestiones
7, 32, 1–2 141
7, 32, 3 108 n. 52

Statius
Silvae
2, 1, 113–119 187 n. 20

Suetonius
De vita Caesarum
Augustus
44, 1 49 n. 80
84, 2 93 n. 293
Nero
20, 1 65 n. 154

25, 3 94
Domitianus
3, 1 132 n. 77
10, 1 132 n. 77
De grammaticis et rhetoribus
4, 7 155, 165 n. 74
25, 8 163 n. 65, 165 n. 74
Tacitus
Dialogus de oratoribus
26, 2–3 69 n. 176, 141
29, 1 30 n. 10
29, 3 48
35, 4 167
Annales
1, 77, 4 49, 131
Theon
Progymnasmata
RhG II, p. 65, 23–24 Spengel = p. 9 Patillon 77, 78 n. 217
RhG II, p. 68, 24–25 Spengel = p. 12 Patillon 189
RhG II, p. 98, 8–12 Spengel = p. 20 Patillon 154
RhG II, p. 115, 12–20 Spengel = p. 70 Patillon 169
RhG II, p. 116, 22–117, 32 Spengel = pp. 71–73 Patillon 178
pp. 102–105 [Patillon-] Bolognesi 77, 78 n. 217
p. 102 [Patillon-]Bolognesi 77, 79, 81
p. 103 [Patillon-]Bolognesi 82
Theophrastus
Περὶ ὑποκρίσεως
RhG XIV, p. 177, 3–8 Rabe = 712 FHS&G 8 n. 4, 17 n. 29, 55 n. 112
Cic. *de orat.* 3, 221 = 713 FHS&G 8 n. 4
Valerius Maximus
Facta et dicta memorabilia
8, 7, 7 135 n. 94
8, 10, 2 24
Victorinus
Ars grammatica
GLK 6, 70, 23–26 66–68

Papyri
P.Cair. inv. 43227 199
P.Berol. 9588+2179+7927 154 n. 26
P.Berol inv. 9772 198
P.Bodm. IV 193–194
P.Bodm. XXV 193–194
P.Bodm. XXVI 193–194
P.IFAO inv. 89 verso 195
P.Oxy. III 409+XXXIII 2655 115 n. 81, 191, 193 n. 49
P.Oxy. IV 678+LXII 4302 197
P.Oxy. XXXIII 2656 196
P.Oxy. LXI 4094 197
P.Oxy. LXXII 4855 198
P.Turner 5 196
P.Vindob. L 103 194

Indice dei nomi e delle cose notevoli

L'indice si fonda su un criterio selettivo e non comprende le occorrenze nelle citazioni greche e latine, ma privilegia i nomi più significativi della trattazione; si è ritenuto opportuno, inoltre, omettere i riferimenti a Quintiliano, presenti pressoché ovunque. Laddove possibile si è preferito italianizzare, lasciando in originale termini tecnici e *iuncturae* (queste ultime elencate a parte). I nomi greci sono stati posti in fondo all'elenco.

Actor 124, 126, 128
actuosus 99 e n. 21
adiutores vd. *assistenti*
aequalitas 66–70
Aerope 106, 110
aetiologia 153–157
Afro, Cn. Domizio (oratore) 89
Agamennone 132, 170 n. 92
Aiace 106, 110
Albino, Ceionio Rufio (oratore) 19
Androne (flautista) 12–13 n. 18, 25
Andronico (attore) 15–17, 71 n. 186
Antonio, M. (oratore) 47, 64 e n. 152, 93, 128
Antonio, M. (triunviro) 97 n. 11, 179 n. 140
Appio Claudio Cieco 181 n. 148
Archita (filosofo) 87
Aristotele 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 38 n. 42, 40 n. 49, 55 n. 112, 59 n. 129, 67 n. 166, 88 n. 266, 110 n. 62, 119 n. 11, 120, 123, 124, 130 n. 64, 140 n. 122, 149, 154 n. 25, 190 n. 38
Ars grammatica vd. *Dionisio Trace, Vittorino*
artifex 102–103
artificiosità *vs* spontaneità del discorso 11–14, 52, 97–99, 131–135
assistenti (del maestro) 78, 79
Astianatte (pugile) 191
Atratino, L. Sempronio (oratore) 172
Balbo, T. Ampio 173, 178
balbuzie 59–60
balia, nutrice 29 e n. 7, 30, 87
barbarismo 35 n. 31, 37–38
Batillo (*pantomimus*) 131–132, 140
Callippide (attore) 13 nn. 19 20
cantus obscurior 90–92
catapeplasmenon 60 n. 135, 62, 82 n. 238
Catilinarie 170
Catone Uticense 19, 163 n. 66, 180
Catuli (*gens*) 29 n. 8
charakterismos 156
chironomia 138–141
chria 153–155, 157, 160
Cicerone, M. Tullio 1, 2, 5, 11, 15, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 34, 35, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 68, 69, 72, 75, 77, 80, 81, 83, 90, 91, 92, 97, 99, 101, 102, 105, 114, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 135, 137, 143, 146, 150, 160, 161, 162, 164, 168, 170, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 185, 189, 190
coelostomia 35, 60 n. 134, 62
color 122 n. 26
Commentarii grammatici (di Nigidio Figulo) 118
comoedus 2, 3, 4, 5, 22, 23, 24, 25, 28, 36, 37, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 75, 82, 85, 86, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 106, 111, 114, 117, 125, 126, 130, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 142, 163, 181, 184, 186, 190
controversia 134, 165–170, 190
Cotta, L. Aurelio (tribuno) 119
Crasso, L. Licinio (oratore) 21, 22 n. 44, 23, 43 n. 59, 51, 120 n. 14, 164
Crisippo (filosofo) 29 n. 7, 30 e n. 11, 87, 139
dare vocem 176
declamazione 76–77, 84–86, 133–134, 150, 163, 167, 175 n. 120, 196 n. 70
decor, *decorum* 2, 4, 7, 44 n. 65, 56, 97, 126–127, 134–136, 184, 190
Demetrio (attore) 45 n. 67, 46, 126, 143–144, 148

Demetrio (il Cinico) 141
Demostene 1, 3, 5, 7, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 23, 25, 36, 40, 47, 56, 59, 60, 62, 63, 71, 74, 80, 82, 176, 198
deponere personam 113–114, 174–175
Dionisio Trace (*grammaticus*) 39 e n. 44, 41–42
dividenda intentio animi vd. *lettura*
doctor 23 n. 47, 56, 102–103 e n. 37
Edipo 132
educazione
– bilingue 30
– domestica 28–30 e n. 10
– musicale 30, 68–70, 82, 86–94
– ginnica 137–142
effictio 157 n. 39
elocutio 4, 55, 72, 97
emendata velocitas vd. *lettura*
enargeia, evidentia 3, 48 n. 77, 149, 175
enarratio historiarum, *rhetorum* 76, 79–80
enarratio poetarum 80, 87
Enea 162
Eneide 39 n. 44
Enobarbo, L. Domizio (oratore e uomo politico) 164, 172
Eracle 106
esercizi per la voce 47, 64–65
Esopo (attore) 20–21, 24, 99 n. 22, 101–102, 144
ethologia 153–171
ethologi (*mimi*) 160, 164, 192 n. 49
ethopoeia
– esercizio 153–163
– figura 164
Euclide (detrattore di Omero) 38 n. 42
Euforione (*litterator*) 25
Euripide 16, 71, 171, 189 n. 30, 198
Eveno (poeta) 87
exilitas 57–58
Feliciano (*grammaticus*) 159
festivitas 47, 48 n. 75, 162
Filemone (attore) 12 n. 16
Gallo, L. Plozio 117–118, 172 n. 106
Gallo, Q. Roscio (attore) 20, 21, 22 e n. 46, 23, 24 e n. 55, 44 n. 64, 45 n. 67, 47, 49, 54, 104 n. 39, 105, 114, 135 n. 94, 136, 144
Gemino (*comoedus*) 25
Georgos (commedia di Menandro) 41, 152 nn. 16–17
Glaucia (*puer*) 186–187
Glaucone di Teo (*grammaticus*) 8, 40 n. 49
Gracco, C. Sempronio 88, 118, 124
Gracco, Ti. Sempronio 19
grammaticus 4, 28, 34–42, 50, 57, 61, 69, 72, 73, 76, 78, 80, 86, 124 n. 36, 151–163, 181–200
Hercules furens 133
histrio 45 e n. 67, 130 n. 66
Hydria (commedia di Menandro) 41, 152
hypotyposis 150 n. 8
Ila (*pantomimus*) 132
imaginem exprimere 176
imitatio (tecnica di apprendimento) 28
induere personam 113, 174–175
Inno (attore) 54 n. 110
inoffensa conunctio vd. *lettura*
iotacismus 35 e n. 31, 57
ischnotes 35 e n. 31, 57
iuncturae dare vocem, *deponere personam*, *exprimere imaginem, induere personam*, *modulatio scaenica*, *sub persona*
labdacismus 35 e n. 31, 57,
Laberio, D. (cavaliere romano) 20 n. 37
lettura
– a voce alta (*lectio*) 4, 31 e n. 15, 38–42, 80, 84–86
– *dividenda intentio animi* 31, 183 n. 1
– *emendata velocitas* 31, 183
– *inoffensa conunctio* 31
– interpretativa 43, 46, 71–75, 87, 186–200
– *praelectio* 36 e nn. 36 37
– silenziosa 31–32 e n. 18
Licinio, Larcio (giurista) 89
litigatores 109, 113, 174
loci selecti (comici e tragici) 43, 46, 71, 73–75, 85, 186, 191
Lutazio, Q. Catulo 24
Macedoni (soggetti delle *suasoriae* storiche) 179
maschera (*persona*) 105–125
Massimo, Q. Fabio 172
Massimo, Q. Sulpicio 158 n. 44
Medea 106, 110

Menandro 4, 73, 127, 160, 171, 176, 186–200
mimus 20 n. 37, 45 n. 67, 46 n. 70, 95–97 n. 11, 99, 105–106, 115 n. 78, 160
modulatio scaenica 68–70, 89
narratio 50, 78, 161
narratio in personis 47–48, 72 e n. 188, 161–163, 190
Neottolemo (attore) 17–18 e n. 31, 63
Nicanore (*grammaticus*) 39 n. 44
Nigidio Figulo (filosofo e *grammaticus*) 8 n. 4, 117–118
Nomio (uomo siro) 132
notatio 157 n. 39, 158 nn. 41 42
oratoria
– effeminata e lasciva 19–20, 43–44, 69–70, 93, 129 n. 62, 140
– spettacolare 43, 52, 68–70, 98–99, 112, 119, 123, 149, 166
– virile 93, 119
Ortalo, Q. Ortensio 24, 69, 125 n. 37, 129 n. 62, 150 n. 6
paedagogus 31–33, 56
palaestricus 103, 137–140, 142
Palestrione 147
pantomimus 19, 45 n. 67, 46 n. 70, 49, 95, 97, 105 n. 41, 108 n. 52, 127 n. 50, 130–133, 140–141
Paride (*pantomimus*) 132 n. 77
peregrinitas 61 n. 139
Periplectomeno 147
Persiani (soggetti delle *suasoriae* storiche) 179
persona vd. *maschera*
phonasci 92–94
Pilade (*pantomimus*) 131–133
pinguitudo 57–58
pirrica (danza) 140
plateasmus 35 e n. 31, 57
Polo (attore) 17 e nn. 28–29, 82
Pompeo, Cn. 173, 178
primus magister 31–33
Pro Caelio 47 n. 73, 178 n. 130, 180, 181 n. 148
Pro Cluentio 47 n. 73
Pro Milone 63, 75 n. 203, 82, 175 n. 121, 178
pronuntiatio
– *apta* 67
– *dilucida* 56, 61
– *emendata* 56, 57
– *ornata* 65
Pro Sestio 21
prosopopoeia
– esercizio 164–171
– figura 48, 150–151, 180–181
quaestiones finitae e *infinitae* 198
Regolo, M. (oratore) 112 e n. 70
respirazione (corretta) 17–18, 62–65
Rufo, M. Celio 19, 172
rusticitas 61 e n. 139
Salii 140
saltator vd. *pantomimo*
Satiro (attore) 16 n. 27, 71
scaenicus 5, 98, 133–135
Scilla (rappresentazione scenica) 12
Scipione Emiliano Africano Minore, P. Cornelio 19, 88
sententia 22 n. 44, 153–155, 157, 160, 183
sermocinatio 156 n. 33, 157 n. 39, 158 n. 42, 180
Silla, L. Cornelio 180
Sofocle 16, 71
Staieno, C. Elio 47 n. 73
Stilone, L. Elio 172
Strabone, C. Fannio (oratore) 172
Stratocle (attore comico) 45 n. 67, 46, 109, 126, 143–144, 148
Studiosi (di Plinio Secondo) 112 n. 68, 118
suasoria 3, 150, 163, 165, 167–168, 171
sub persona 108 e n. 52
Teodoro (attore) 12 e n. 15
Teofrasto 8 n. 4, 12 n. 18, 15 n. 24, 17 n. 29, 55 n. 112, 99 n, 18, 119 n. 11, 198
thesis 155 n. 33, 197–198
tragoedus 47, 51, 53, 65, 171
Trasimaco (retore) 9
Trimalcione 53
Ummidia Quadratilla 142
urbanitas 61 e n. 140
varietas 68
verosimiglianza
– della commedia 42, 49–50
Vicirii (*gens*) 54 n. 110
vitia oris
– funzionali 35–36, 56–62

– organici 60 n. 131
Vittorino, C. Mario (*grammaticus*) 66–67
vultuosus 99 e n. 20
vultus 95–115
Zosimo 53
βρασμός 64
Ἔλεοι (opera di Trasimaco) 9, 119 n. 11
μονοείδεια 67
μονοτονία 67
ὁμοείδεια 67 n. 167
Περὶ στιγμῆς τῆς καθόλου vd. *Nicanore*
Περὶ ὑποκρίσεως vd. *Teofrasto*
τραυλότης vd. *balbuzie*
χαλινοί 32–33

Indice degli autori moderni

Adamietz, Joachim 170 n. 92
Agosti, Gianfranco 158 n. 44
Albini, Umberto 100 n. 26, 101 n. 29, 104 n. 40, 105 n. 44, 176 n. 126
Aldrete, Gregory S. 18 n. 32, 128 n. 60, 145 n. 155, 146 nn. 158 159 161, 147 n. 162
Amato, Eugenio 159 n. 48, 179 n. 136, 195 n. 68
Amedick, Rita 73 n. 197
André, Jacques 107 n. 48
Antonsen-Resch, Andrea 192 n. 46
Appel, Benedikt 138 n. 104
Arcellaschi, André 181 n. 148
Aricò, Giuseppe 47 n. 73
Austin, Gilbert 140 n. 129
Barbera, Mariarosaria 105 n. 41
Bardon, Henry 118 n. 4
Barns, John 197 n. 79, 198 e n. 84
Bartezzaghi, Stefano 32 n. 20
Barwick, Karl 39 e n. 46, 161 n. 58
Beare, William 104 n. 38
Bellincioni, Maria 108 n. 53
Bernabò Brea, Luigi 112 n. 67
Berti, Emanuele 77 n. 211, 179 n. 139
Bettini, Maurizio 107 n. 48, 176 n. 126
Bieber, Margarete 104 n. 38, 128 n. 60
Bolaffi, Ezio 124 n. 36
Bompaire, Jacques 14 n. 23
Bonandini, Alice 169 n. 87
Bonnell, Eduard 126 n. 44
Bonner, Stanley F. 30 n. 10, 36 n. 36, 37 n. 38, 38 n. 42, 51 n. 95, 77 nn. 211 215, 79 n. 221, 154 n. 25, 167 n. 81, 169 nn. 85 86, 174 n. 118, 179 n. 140, 183 n. 5, 184 n. 8
Borgogno, Alberto 195 n. 66
Bornecque, Henri 85 n. 249
Boyaval Bernard 195 e n. 64
Brink, Charles O. 111 n. 63
Brown, Peter G. 192 n. 46
Brugnoli, Giorgio 185 n. 13, 194 e n. 57
Butler, Harold E. 64 n. 151, 126 n. 44
Calboli, Gualtiero 11 n. 13, 62 n. 141, 72 n. 191, 119 n. 13, 157 nn. 37 40, 158 n. 41, 171 n. 95, 180 n. 145
Calboli Montefusco, Lucia 50 n. 90, 92 n. 286, 149 n. 2, 161 n. 56
Calcante, Cesare M. 100 n. 25, 103 n. 37, 107 n. 50, 113 n. 73, 125 n. 40, 126 n. 44
Cantarella, Raffaele 194 n. 56, 200 n. 92
Cantilena, Mario 64 n. 152
Caplan, Harry 119 n. 11, 158 n. 42
Casamento, Alfredo 149 n. 2, 170 n. 89, 174 n. 118, 175 n. 121, 178 n. 132
Casanova Angelo 194 n. 57
Cassin, Barbara 4 n. 3
Cavallo, Guglielmo 31 n. 15, 194 n. 57, 197 n. 78
Cavarzere, Alberto 4 n. 3, 27 n. 1, 39 e nn. 44 45 47, 40 e n. 50, 51 n. 94, 55 e nn. 112 113, 58 n. 126, 61 nn. 137 140, 65 n. 158, 75 n. 203, 82 n. 237, 91 n. 280, 120 n. 17, 127 n. 52, 128 n. 54, 150 n. 7
Celentano, Maria S. 67 n. 167
Chiarini, Gioachino 104 n. 38
Ciancio Rossetto, Paola 105 n. 41
Citroni, Mario 188 n. 24
Clark, William P. 31 n. 15
Clarysse, Willy 184 n. 6
Colson, Francis H. 30 n. 10, 35 n. 33, 57 n. 123, 59 n. 128, 79 n. 221, 153 n. 23, 154 n. 25, 156 n. 35, 161 n. 55, 186 n. 16
Comotti, Giovanni 88 n. 264
Coppola, Goffredo 191 n. 46
Corbato, Carlo 194 n. 57
Corbeill, Anthony 145 n. 155, 146 n. 158
Corsi, Stefano 107 n. 50, 113 n. 73, 153 n. 21, 165 n. 73
Cousin, Jean 64 n. 152, 88 nn. 266 268, 91 n. 280, 103 n. 36, 125 n. 40, 126 n. 44, 140 n. 127, 173 n. 110
Crawford, Jane W. 173 n. 115
Cribiore, Raffaella 33 nn. 22 24, 79 n. 221, 158 n. 44, 159 n. 49, 183 nn. 1 6, 191 nn. 43 45, 196 n. 71, 199 n. 88
Croatto, Lucio 59 n. 130
Croatto Accordi, Donatella 59 n. 130
Dain, Alphonse 194 n. 55
D'Annouville, Caroline 159 n. 50

David, Jean-Michel 30 n. 8, 173 nn. 112 113
Decker, Wolfgang 139 n. 113
De Falco, Vittorio 188 n. 24, 189 nn. 31 32
De Gaetano, Mryam 159 n. 50
Degenhardt, Clemens 73 n. 194, 195 n. 63
Degl'Innocenti Pierini, Rita 170 n. 90
Delarue, Fernand 170 n. 92
Del Corno, Dario 188 n. 27, 189 n. 33, 193 nn. 49 50
Del Corso, Lucio 39 n. 47, 183 n. 4, 191 n. 43
Della Corte, Federico 104 nn. 38 40, 112 n. 66, 115 n. 78, 156 n. 34
De Prisco, Antonio 159 n. 46
Desbordes, François 22 n. 46, 103 n. 36, 121 n. 23
Di Marco, Massimo 64 n. 152
Dionisotti, Anna C. 73 n. 197, 79 n. 221, 80 n. 223
Dodwell, Charles 146 n. 158
Ducos, Michèle 19 n. 34,
Dumont, Jean C. 47 n. 73, 112 n. 67
Dupont, Florence 2 n. 1, 19 n. 34, 22 nn. 44 46, 53 n. 105, 104 n. 38, 111 n. 64, 136 n. 94
Durling, Richard J. 33 n. 21
Dutsch, Dorota 127 n. 50, 142 n. 142, 147 n. 164
Enders, Jody 43 n. 61, 129 n. 62
Fantham, Elaine 21 n. 41, 22 n. 46, 37 n. 30, 55 n. 112, 59 n. 129, 112 n. 67, 144 n. 151, 193 n. 49
Faranda, Rino 97 n. 7, 126 n. 44
Faust, Manfred 13 n. 19.
Fedeli, Paolo 178 n. 132
Fernández Delgado, José 153 n. 20, 158 n. 44
Ferrari, Franco 192 n. 46
Förster, Richard: 112 n. 68
Fortenbaugh, William W. 8 n. 4, 10 n. 9, 119 n. 11
Fournet, Jean-Luc 32 n. 20, 33 nn. 22 23 24, 159 n. 48, 200 e nn. 91 93 95 96 97
Frasca, Rossella 29 n. 7, 31 n. 15, 34 n. 26
Frassinetti, Paolo 159 n. 50
Frilli, Orazio 102 n. 32
Funghi, Serena 184 n. 6, 198 n. 84
Gamberale, Leopoldo 178 nn. 130 131, 181 n. 148
Garbarino, Giovanna 47 n. 73
Garelli-François, Marie-Hélène 49 n. 85
Garton, Charles 54 n. 110
Geffcken, Katherine A. 181 n. 148
Ghiron-Bistagne, Paulette 17 n. 28
Gianotti, Gian Franco 131 n. 70
Gilula, Dwora 193 n. 49
Gleason, Maud W. 140 n. 128
Gomme, Arnold W. 193 n. 49
Graf, Fritz 22 n. 46; 54 n. 112; 128 nn. 56 60, 129 n. 62, 147 n. 164
Granatelli, Rossella 78 n. 219, 95 n. 3, 153 n. 22, 154 n. 24, 160 n. 55, 167 n. 76, 171 n. 94
Grasberger, Lorenz 79 n. 221
Gregori, Gian Luca 53 n. 105, 54 n. 110
Grimal, Pierre 104 n. 38
Grodde, Olaf 138 n. 104, 139 n. 112
Guéraud, Octave 33 n. 22
Guérin, Charles 57 n. 122, 58 n. 125
Gunderson, Erik 43 n. 61
Gwynn, Aubrey 138 n. 104
Hägg, Tomas 154 n. 26
Hall, John 123 nn. 29 31, 145 n. 155
Halm, Carl 67 n. 165
Handley, Eric W. 193 n. 49, 197 n. 77
Hellegouarc'h, Joseph 120 n. 20
Herrin, Judith 169 n. 87
Heurgon, Jacques 112 n. 70
Heusch, Christine 169 n. 87, 170 n. 92
Hughes, Joseph 47 n. 73, 48 n. 75
Hugoniot, Christophe 19 n. 34, 49 n. 82
Imperio, Olimpia 149 n. 3
Jäkel, Siegfried 183 n. 6
Jedrkiowicz, Stefano 128 n. 58
Jouguet, Pierre 33 n. 22
Jullien, Ernest 155 n. 33
Jüthner, Julius 140 n. 129
Kaster, Robert A. 117 n. 4, 155 n. 33, 156 n. 34, 166 n. 74
Katsouris, Andreas G. 27 n. 1, 35 n. 33, 136 n. 95, 146 n. 158
Kayser, Carl 158 n. 42
Kennedy, George A. 177 n. 129
Kinsey, Thomas E. 114 n. 77
Koenen, Ludwig 199 n. 90
Krapinger, Gernot 169 n. 85
Kroll, Wilhelm 118 n. 5

Krumbacher, Armin 7 n. 1, 33 n. 22, 63 n. 150, 90 n. 276, 92 nn. 286 290, 119 n. 11
Lanciotti, Settimio 180 n. 141
Lausberg, Heinrich 169 n. 88
Leeman, Anton D. 58 n. 127, 65 n. 153
Leigh, Matthew 181 n. 148
Leppin, Hartmut 49 n. 81, 54 n. 109, 70 n. 178, 87 n. 257
Levick, Barbara 49 n. 83
Lienhard-Lukinovich, Alessandra 9 n. 7, 14 n. 22
Lindsay, Peter L. 139 n. 109
Luzzato, Maria T. 154 n. 27
Machabey, Armand 60 n. 135, 89 nn. 269 270, 90 n. 274
Maehler, Herwig 194 n. 57
Maier-Eichhorn, Ursula 83 n. 240, 152 n. 16
Mancini, Marco 32 n. 20
Marrou, Henri-Irénée 30 n. 10, 73 n. 197, 88 n. 266, 138 nn. 104 105 107, 139 n. 113
Martin, Victor 194 e n. 56
Matelli, Elisabetta 17 n. 29
May, James M. 177 n. 129
Mcdermott, William C. 13 n. 19
McNamee, Kathleen 191 n. 44, 194 e nn. 58 60, 195 n. 61, 196 n. 73, 197 nn. 76 78
Melidis, Kostantinos 92 n. 286
Mencacci, Francesca 29 n. 7
Messeri, Gabriella 198 n. 85
Mette Hans J. 191 n. 46
Michel, Alain 4 n. 3, 122 n. 26
Monbrun, Maximilien 47 n. 73
Monda, Salvatore 181 n. 146
Montanari, Enrico 108 n. 53
Moretti, Gabriella 169 n. 87, 170 n. 90, 181 n. 147
Morgan, Teresa J. 79 n. 221, 183 n. 6
Müller, Ulrich 66 n. 160
Narducci, Emanuele 81 n. 227, 120 n. 17
Navarre, Octave 45 n. 66, 131 n. 70
Nédoncelle, Maurice 108 n. 53
Nelson, Hein L. W. 58 n. 127, 65 n. 153
Nervegna, Sebastiana 189 nn. 28 33, 193 n. 49, 196 nn. 71 72
Nicolai, Roberto 81 n. 231, 179 n. 139
Niedermann, Max 35 n. 33
Nocchi, Francesca R. 141 n. 137, 159 n. 49, 198 n. 80
Nocita, Michela 158 n. 44
North, Helen 190 n. 40
Otranto Rosa 184 n. 6
Panayotakis, Costas 144 n. 149
Paratore, Ettore 46 n. 70, 104 n. 38, 111 n. 65
Paris, Rita 105 n. 41
Parroni, Piergiorgio 108 n. 52
Patillon, Michel 78 n. 217, 84 n. 245
Pecere, Oronzo 118 n. 4
Pennacini, Adriano 173 n. 110
Pernigotti, Carlo 183 n. 6, 191 n. 45, 192 e n. 48, 193 e nn. 51 54, 197 n. 74
Pernot, Laurent 65 n. 158, 84 n. 245
Petrone, Gianna 5, 21 n. 42, 22 n. 44, 24 n. 55, 41 n. 54, 81 n. 227, 82 n. 239, 83 n. 239, 100–101, 104 n. 40, 105 n. 44, 129 n. 62, 136 n. 96, 145 n. 154, 147 n. 164, 149 n. 3, 176 n. 126
Pianezzola, Emilio 84 n. 245, 181 n. 147
Pini, Licia 188 n. 24
Pinkster, Harm 58 n. 127, 65 n. 153
Pire, Georges 29 n. 7
Pirovano, Luigi 3 n. 2, 151 n. 12, 162 n. 63, 163 n. 66, 169 n. 87, 180 n. 142
Piscitelli, Teresa: 35 n. 33
Pordomingo, Francisca 198 e nn. 79 86
Pricoco, Salvatore 188 n. 27
Questa, Cesare 104 n. 38, 111 n. 66, 112 n. 66
Radermacher, Ludwig 153 n. 22,
Reincke, Gerhard 18 n. 31
Reinhardt, Tobias 39 n. 47, 77 n. 210, 79 n. 221, 80 nn. 223 225, 121 n. 24, 167 nn. 75 80, 183 n. 4
Reitzenstein, Richard 154 n. 26
Renson, Jean 107 n. 48
Ricottilli, Licinia 118 n. 7
Rispoli, Gioia M. 37 n. 38, 38 n. 42, 39 n. 48, 40 n. 50, 42 n. 57, 57 n. 121, 60 n. 133, 73 n. 195, 86 n. 255, 92 n. 286, 183 n. 1, 187 n. 21
Rizzini, Ilaria 11 n. 13, 119 n. 11
Robinson, Rodney P. 154 nn. 25 32, 156 n. 35
Rossi, Luigi E. 87 n. 256
Rossi, Massimo 197 n. 77
Roth, Ludwig 156 n. 34
Rotolo, Vincenzo 131 nn. 70 72 73 75, 140 n. 122
Rousselle, Aline 62 n. 141, 93 n. 292

Russell, Donald A. 103 n. 36, 126 n. 44, 153 n. 22, 173 n. 110, 175 n. 119
Sandbach, Francis H. 152 n. 16, 193 n. 49
Santoni, Sandra 146 n. 158
Savarese, Nicola 105 n. 41
Schmidt, Johanna 92 n. 286
Schneider, Karl 45 n. 66
Sherwin-White, Adrian N. 54 n. 110
Smolak, Kurt 170 n. 90
Sonkowsky, Robert P. 119 n. 11
Spina, Luigi 121 n. 23, 149 n. 2
Stafford, Emma 169 n. 87
Stoehr-Monjou, Annick 159 n. 50
Stramaglia, Antonio 39 n. 47, 73 n. 197, 77–78 n. 215, 79 n. 221, 84 e n. 245, 85 nn. 249 250, 120 n. 21, 122 n. 26, 154 n. 26, 158 nn. 43 44, 159 n. 49, 163 n. 66, 165 n. 74, 180 n. 141, 183 n. 4, 196 nn. 69 70, 200 n. 97
Suspène, Arnaud 49 n. 81
Svenbro, Jesper 31 nn. 15 18, 32 n. 18, 39 n. 48
Taladoire, Barthélémi A. 102 n. 31, 121 n. 21, 128 n. 60, 144 n. 150, 146 n. 159
Tessari, Roberto 104 n. 38
Turner, Eric G. 193 e n. 52, 195 n. 65, 196 n. 72
Ureña Bracero, Jesús 153 n. 20, 158 n. 44
Utas, Bo 154 n. 26
Vacher, Marie-Claude 155 n. 32
Vallozza, Maddalena 15 n. 24, 17 n. 29, 39 n. 44, 55 nn. 112 113, 64 nn. 151 152, 67 nn. 163 165 166 167, 82 n. 238, 89 n. 271, 103 n. 36, 126 n. 44, 127 n. 50
Van Elst, Valerie 165 n. 74
Ventrella, Gianluca 150 n. 10, 169 n. 88, 179 n. 136, 195 n. 68
Viljamaa, Toivo 155 n. 29, 157 n. 36
Vössing, Konrad 79 n. 221, 159 n. 49, 200 n. 97
Warnecke, Boris 45 n. 66
Wessely, Carl 32 n. 20
Wiesen, David S. 89 n. 270
Wiles, David 104 n. 38
Wille, Günter 89 n. 269
Winterbottom, Michael 39 n. 47, 77 n. 210, 79 n. 221, 80 nn. 223 225, 121 n. 24, 153 nn. 21 23, 154 n. 25, 155 n. 29, 165 n. 73, 167 nn. 75 78 80, 183 n. 4
Witschel, August 45 n. 66
Wouters, Alfons 165 n. 74, 184 n. 6
Wüst, Ernst 131 n. 70
Zalateo, Giorgio 158 n. 43
Zicàri, Marcello 39 n. 44, 55 n. 112, 62 n. 141, 64 n. 152, 103 n. 36
Ziegler, Konrat 118 n. 4
Zimmermann, Bernhard 149 n. 3
Zucchelli, Bruno 16 n. 27, 19 n. 34, 20 n. 37, 22 n. 46, 45, n. 67, 89 n. 271, 99 n. 18, 102 n. 33, 130 n. 66